

57387

57387
AF 551

fosszília



2004/3.

fosszília

Tartalom

Kortárs horvát költők versei	5
Csalá(r)dtörténet <i>Aaron Blumm</i>	11
Oto Horvat versei	15
Csak lassan <i>Tóth-Szabó Béla</i>	20
Németvárosi Attila versei	29
A szabó háza <i>Wilma Shore</i>	34
Billy Collins versei	43
Öninterjú <i>Pier Paolo Pasolini</i>	51
A belső határvonalakon túl <i>Urbán András</i> <i>Orcsik Roland beszélget</i>	55
Fernando Arabal: <i>Tábori piknik</i> , a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház előadása, Urbán András rendezésében <i>Vladimir Kopić</i>	94
Az erdő királya a teremtés káoszában <i>Igor Burić</i>	95
A fordító előszava <i>Ócsai Éva</i>	98
Teremtő hatalom, avagy a spicc-cipős balerina <i>Susan Leigh Foster</i>	99
Ludológia: a reprezentációtól a szimulációig <i>Gonzalo Frasca</i>	123
A háború és a béke diskurzusa <i>Ranko Bugarski</i>	132
Hiteles hamisítvány (touristofdeath.com) <i>Séra Bálint</i>	146
Pornográfia <i>Laura Kipnis</i>	152
A transzgresszió apóriáján túl <i>Garth Cartwright</i>	159

2005 OKT 1 8.



„The rights of men, the enterprise
The free will and the unbroken one
Your self-esteem and self-desire
Your trust in god and in religious fire

The end of reason and the end of science
The end of family, the end of violence
Satanic verses of your superstition
The land of plenty and of ammunition

The end of history, the end of time
The end of music and the end of rhyme
Express the immaculate control
Express the inexpressible”

Laibach





ARSEN DEDIĆ

NE HAGYD MAGAD, INES

Ne hagyd magad, Ines.
 Ne hagyd magad legyűzni az esztendők által,
 ne add át magad más szokásoknak,
 mert még mindig kellemes a szobád;
 szép beosztás, kevés tárgy.
 Jobb ízlésed volt, mint nekem.
 Minő gyönyör, gazdasszonyod éppen kórházban.
 Mindig különös voltál,
 a leveleid színe és ajándékaid
 másnap kilenc körül kikísértél az állomásra.
 És örökre eltűnt a zöld autóbusz,
 mint a belgrádi lejtőn
 a viharban letépett levél.
 Szmokingba öltöztem,
 pillantások keresztútjába.
 Ne hagyd magad, fiatalságom,
 ne hagyd magad, Ines.
 Sokáig készülődött a barátságunk,
 és akkor véletlenül, egy forró pálinka mellett,
 néhány keresetlen szó, alig palástolt vágyak.
 A modorod úrinőé, a tekinteted parasztlányé.
 Én közönséges királynőm!
 És aztán a kebled, az ágy,
 és az én szobám, mint egy narancsszínű lámpás,
 Zágráb kékeszöld vizei felett;
 Proletár brigádok utca 39, Grković-lakás.
 Eső áztatta utca, az alkonyatban
 kattogó villamosok zaja.
 A nosztalgia, szerelem, és a szegénység
 gyönyörű pillanatai; fürdőszoba a folyosó végén,
 és – kérném, ha valaki keresne...
 Ne hagyd magad, Ines – itt vagyok,
 csak felkeltem, hogy megfordítsam a lemezt.



BRANKO MALEŠ

OLVASNI TITOKBAN KELL!

egy videoklipben coca-colát ittam
körülöttem 500 gyönyörű fiatal mosolygott,
mint a 24 karátos hülyék
kirándulása!
olyan kényelmetlen volt, vajon mi a fenén nevettek?
egyszerűen csak szomjas voltam
emberek, ne igyatok coca-colát
nyilvános helyen!
e. taylor, a kerekded riporternő, rögtön befut
a kamerákkal és a forgatócsoporttal!
két perc alatt itt terem 482 szépség,
még rotyogó bogrács is lesz!
valaki majd meg is dug valakit!
de tényleg emberek, lefilmeznek benneteket éppen abban
a szent minutumban, amikor valamit igazán szeretnétek,
ha végre valamit őszintén
éreztek,
amikor egyedül maradtok magatokkal, amikor szomjasak
és szentek vagytok!
a coca-cola valójában egy betiltott ital!
fényképeznek, drágám, a képeket pedig
elviszik a rendőrségre!
s őt, a fekete bőrű coca-colát, csak lakatlan
szigeten szabad fogyasztani, de előtte figyelmesen
nézzünk körül!
mert mindenütt ott vannak, haver! ha felnőtt leszek,
összeúszom a műholdjaikat és a nikonokat,
hadd picsogjanak!
ilyen az én szerelmem!
ilyen a formám!
így neveznek!
a coca-colát titokban kell iszogatni, a pokróc alatt,
a lovak nyergében!
Winnetou is ezt csinálta, napokig csak ivott
és nem borotválkozott, aztán pedig az önző Manitu
magához szólította

a rózsaszínű örök vadászmezőkre
mindez mintha tegnap lett volna!
elindultam ma reggel hatkor
az indián csikójának nyomában!
aahahah ha! kiáltoztam a hegyek között
imitt-amott üres coca-colás üvegekbe botlottam
tehát, jó nyomon voltam!
és még mindig ott vagyok!

BRANKO ČEVEC

A BŐR MONDATTANA, A HOLDFÉNY SZINTAXISA

A számok lekopnak a képernyőről.
Lemaradok, tehetetlen és néma vagyok.
Mintha felújítottak volna
a nyelv és a bor egy elkésett filozófiájában
hajlandó vagyok mindenféle patetikus lesiklásra
annak ellenére, hogy a kislány az óra mutatójáról
elaludt a kialvatlan éjszakák ölében
és a horgászok mendemondáiban,
melyekből idillikus irodalomtörténet csordogál.

Az esszé
váratlan veszélyeket rejt:
újabb és újabb magyarázatok érkeznek
a megzápult szavakra, az elhasznált képekre
és a kölcsönként filmek jeleneteire:
a repülőgép zajának és a föld alatti világ porának
találkozása izzadt tenyereden:
újra szép vagy, örömteli és szelíd
a bőröm illata alá kúsztal
elbűvölő szoláris ragasztó
innen nincs visszaút, itt senki sem ugyanaz,
és az egészről csak az újságokból értesülünk,
mint az eltévedt pillangók haláláról
a felcsillanó fényben
a mélységes sötétség közepette



Azt mondom: gyere a tükrömbe
és rejts el a lehűtött emlékeid közé
talán majd egy kicsit felmelegszem,
és mosollyal az arcomon álomba szenderülök,
mintha feledés lennék,
csendes tenger és Polić Kamov
a barcelonai szerencsebarlangban.

Búcsúznak a hajók, hosszúlábú
és lézerujjú zongoristalányok integetnek,
mint minden hódítás során
innováció és halál:
érintésed ritmusa sztereóban bömböl,
bőröd könnyed villanása a holdfényben
a gát mellett, a tavaszban,
amikor a szelek még oly fiatalok,
az éj pedig hosszú, mint a kézirat,
egy hurkos l betű kanyarog
a távolban

IVAN ROGIC NEHAJEV

HÁROM OK, HORVÁTORSZÁG ELHAGYÁSÁRA

Három okot szoktak emlegetni, ami miatt el kell menni Horvátországból. Az első a szegénység. Nem vagyok egy tehetséges csempész, és az apám se volt az álmok kufárja, hogy kinyissa előttem a mennyország kézikönyvét, vagy hogy belém sulykolja az állammal kapcsolatos ismereteket, amiket a fürdőszoba almáriumában tarthattam volna. Ezeket az öröklött hiányosságokat nem tudom bepótolni. Időközben, sajnos, a szegénység úgy megszeretett, hogy nem akar elhagyni, már egész jól megértjük egymást. A hónap utolsó hetén átadom magam a csillagok kegyelmébe, majd ők rendezik sorsom. Ha azt mondom: égbolt, akkor arra a napszakra gondolok, amikor félrevonulok, és ki kellene vágni a kalendáriumból a napokat, és összeragasztani az újabbakkal. A másik ok a nagyvilág. Sokan azt mondják, hogy ők kozmopoliták és számukra Madagaszkár épp oly közeli, mint a gyomorgörcs. Ezzel szemben velem másképp van. Úgy érzem, sehol sem érezném olyan jól magam, mint itt. Hogy ki és mi vagyok – azt meghatározza a hely, ahol állok, ugyanúgy, mint a különböző állami

és galaktikai ügynökségek. Nem nehéz bizonyítani, hogy sehol sem tátonyna olyan ijesztő szakadék a növényeket művelő paraszt és egy megtanulhatatlan nyelv között, mint esetemben. Már nem hitegetem magam, hogy el tudnék menni innen valahova.

A harmadik ok a nők. Az április és az október legszebben Zágrábban mutat a nőkön, jobban áll rajtuk, mint bármely csempészett bunda vagy szörme. Áprilisba öltözve éjszakai fényeket indukálnak köztem és Ázsia között, és szomorú bennszülötté tesznek, aki a petrezselyem és a fegyverek között lépked az angol pázsiton, és a galaktikai urának képzeletét magát. Amikor októberbe öltöznek egy autónyi jegyzetet hoznak nekem a figyelmességükről. Ebből annyi gyöngédséget tanulok, hogy az elég lesz néhány évszázadig közös pánikunk megfékezésére. Nem kérdelem őket a szándékukról. De tudom, nagyon fontos nekik, hogy milyen szilárd az a hely, amit általában nem illik emlegetni, de a szerelem földrajzában mindenhol fővárosként emlegetik.

Így, hát egyetlen nyomós okom sincs, hogy elmenjek Horvátországból.

VLADO GOTOVAC

POÉMA EGY IFJÚRÓL, AKI NEM SZERETI EZT A VILÁGOT

Második dal

Bemutatok egy ifjút,
Aki nem szereti ezt a világot,
Egyre csak azt hajtogatja:
Énekeljünk, kövessük a dallamot!

Ez a világ, ha felébred, rögtön szétesik!
Ez a világ agonizálva szunnyadozik!
Mi egyre hangosabban énekelünk,
Hangunk behatol a test szövetébe:
Ha felfogja ezeket a szavakat, belehall!
Az ifjú szemében fájdalom és elhagyott szerelmek,
Mérgezett virágaival megrontja a szelíd dalnokokat,
A virágokkal, melyeket a világ utolsó útján
Aggatott a halott csillagokra.
Róluk álmodik minden haldokló!



Uraim, ő magával vitt mindent, amiből gúnyt űzött:
A hitet, a munkába indulást és a nők ölelését;
A kijózanító reggelt és az álmos éjszakát;
A munka tündöklését és bukását egyaránt.

A fenséges krokodilusok visszatértek az istenek közé,
Üvegpalotáikban, ahol az óriás cet párolog
És majmok táncolnak, mit sem sejtve a halálról,
Levedlik az aranybőrüket,
A drágaköves gombokat kikapcsolják
És a halál fűvel borítja be őket.
A hatalmas udvarokban némán terjeszkedik az őserdő,
Amíg a fiú gitárján egy balladát penget
Mezítlábas és mélységesen szelíd példaképéről,

Kinek már a nevét se tudjuk:
Nevezhetnénk az árnyékos ösvények szellemének...
Végül is csak egy gyerek hajol előre gondtalanul
És az idő mindörökre összeomlik
A virágba borult lombok között:
Már megint beköszöntött a tavasz, és tudjuk a nevét!
Az ifjú anya ilyenkor örömmel fordít hátat
A világba induló fiának:
Az anya leül a vörösen parázsló tűz mellé,
A fiú pedig odalép az üres kereszthez,
Jelre vár, hogy megmentsen bennünket mindentől.
A gitáros énekes tovább megy,
A haja hosszú, az arca halovány, a szakálla piszkos.
Nem az út vezet, s nem is a látóhatár:
Ő csak mondja a magáét és megy!

Énekeljünk, kövessük dallamot!

Válogatta és fordította Fenyesi Ottó

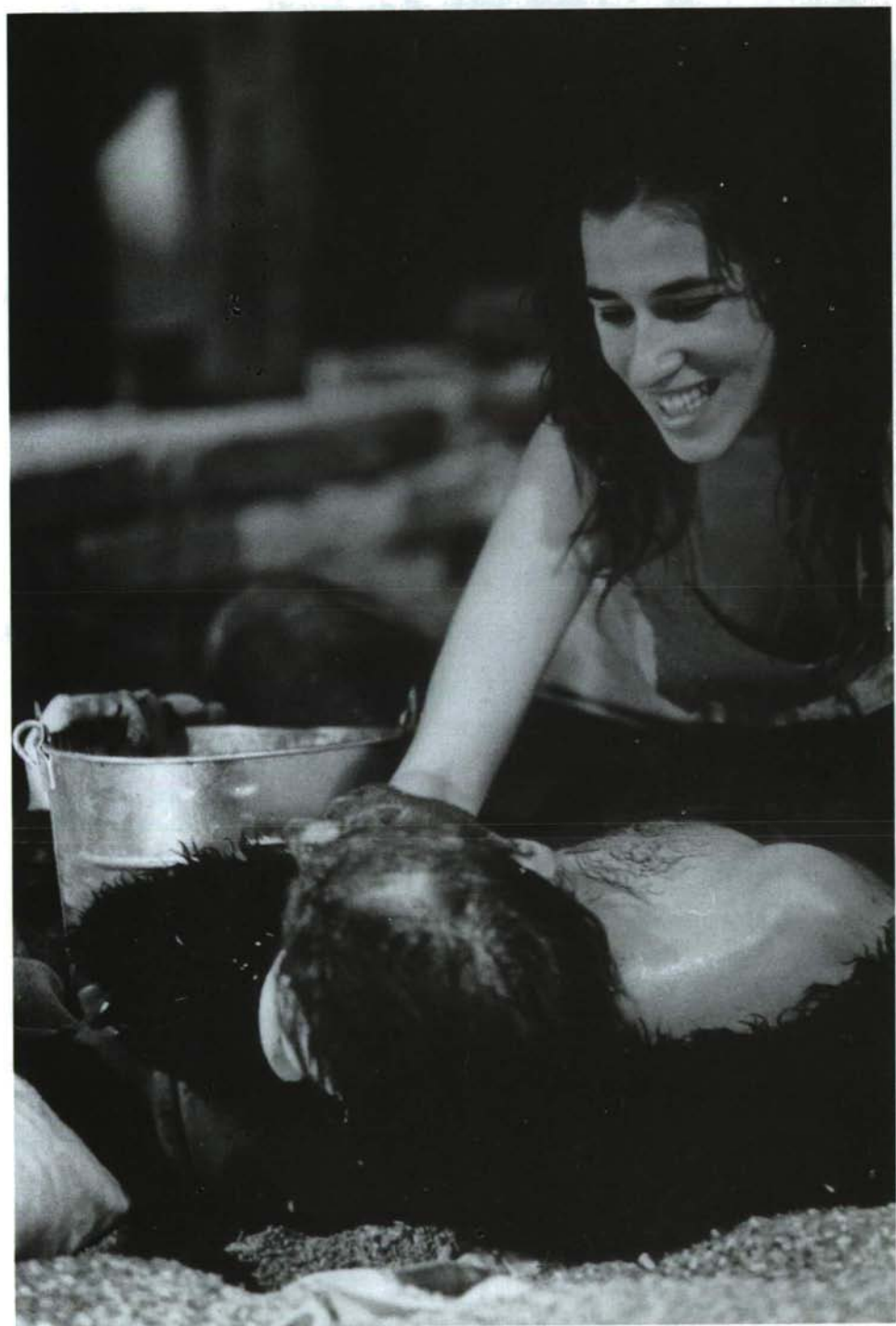
Arsen Dedić (1938): Költő, sanzonénekes, dalszerző.

Ivan Rogić Nehajev (1943): Költő, esszéista. A Pitánja nemzedék képviselője.

Branko Maleš (1949): Költő, prózaíró, esszéista, kritikus. Több jelentős irodalmi folyóirat szerkesztője volt.

Branko Čegec (1957): Költő, esszéista, kritikus, teoretikus. Számos folyóirat szerkesztője volt. Ma a *Tema* folyóirat főszerkesztője és a *Meandar* kiadó vezetője.

Vlado Gotovac (1930): Költő, esszéista, teoretikus. Az 1971-es „Horvát Tavasz” idején vállalt szerepe miatt börtönbe kerül, sokáig nem publikálhatott.



Fotó: Molnár Edvárd

Könyökkanyar

AARON BLUMM

Csalá(r)dtörténet

1. Rokonok

i.

Én meg sehol sem vagyok.

A nagynéném az orrában turkál, úgy csinálja, hogy azt higgye, nem veszem észre. Én éppen a nagymamám szoknyája alá szeretnék bemászni, mert már régóta érdekel, mi lehet ott, a nagymamám észrevétlenül megmozdul, csak hogy ne tudjak rendesen beférkőzni alája. Négyen vagyunk, talán még a témára is vissza tudnék emlékezni, az ebéd is föl, nagymamám összeszorítja a lábait, ezért a szomszédasszonynál próbálkozok, aki szintén nem enged, számomra érthetetlen módon, hiszen még csak gyerek vagyok. Valakit éppen káromolnak, s ettől visszariadok. Anyámat a fára mászva várom, mi van előtte és utána, nem tudom, el kezdek csak mászni a fára fel, és anyám jön.

Érdekes eset vagyok.

ii.

De észreveszem.

Virágcserepei vannak, teljesen különböző virágokkal, mászkálhatok közöttük, miközben senki nem figyel rám. Vonz öreganyám szomszédjának (Margit néni) szoknyája, megpróbálok alámászni, de nem engedik. Később is szerencsétlenül próbálkozok, már vagyok legalább tizenöt, amikor összes bátorságomat összeszedve bekopogok az újdonsült szomszédasszonyunkhoz, és szerelmet vallok neki, annak reményében, hogy elveszi a szüzességem, de visszautasít. Éretlen vagy te még ehhez, mondja, és simán nemet kapok. Tünetést nézünk hát szex helyett közösen a tévében, másfél hónap múlva háborúba visznek, tíz év múlva meg is halok, de akkor már senki nem veszi észre.



iii.

Miért gondolom, hogy akkoriban valaki is figyel rám?

Csupán csak azért, mert Ronald Reagan azt mondta, 83-ban atomháború lesz? Ezt Elvirától tudom meg, aki az első orvosság közben hajlandó megmutatni a punciját, mi férfiak viszont visszavonulunk, kivéve a Kissztipánt, aki bátran előveszi. Rózsa Sándor és én viszont csak diszkréten egymásnak elővéve vesszük elő a saját kis vesszőinket, és úgy parolázunk, amíg anyáink vissza nem szólítanak.

Elvira mondja, hogy a Reagan mondta, hogy jön az atom. Sok este után jön egy este, amikor anyámnak bevallom, vagyok már legalább hét, hogy hét hete nem alszom amiatt, amit a Reagan mondott, és hogy én ettől mennyire félek. Megnyugtatóként elküld az ágyba, hogy aludhatok nyugodtan, még a fejemet is megsimogatja. És 83-ban tényleg semmi nem lesz az atomból.

iv.

A 83-at át is éljük szerencsésen, semmi komolyabbra nem emlékszem, azonkívül, hogy a Fém Tímea összeesik biológiaórán, amikor békát boncolunk, ezt voltaképpen soha nem is értem meg. Az életem (ha ez számít) már akkor zsákutcába fut, régiségkereskedőként küldenek bennünket szét a faluban, mivel a történelemcsoport kiállítását szervez, s ahhoz kellene minél több cuccot összekoldulnunk. Házakat törünk fel, és öregembereket verünk halálra, csak hogy egy kis kincshez jussunk. Legnagyobb kalandunk a szomszédos falu kirablása, de akorra már annyira ügyesek vagyunk, hogy senki nem kerül közülünk börtönbe. Történelemtanárnőnk tagad, majd a legvéresebb időszakban igazgatónői székbe kerül.

v.

Ha gyors leltárt készítek, a történelemcsoport tagjaival a következők történnek:

K. F.: a régiséggyűjtés miatt több hétig zaklatják a rendőrök, kiskorú bűnözőként regisztrálják, tizennégy évesen jelentkezik a jugoszláv hadsereg haditengerésztebe, felveszik, négy évet tanul, majd a szerb-horvát háború kellős közepében több horvát város szétlövésében tüsténkedik. 1995-ben hazakerül, azóta többszörösen skizofrén, parafenomén valamint egyéb tünetek mellett észrevétlenül rója saját kis köreit józan állapotaiban.

Sz. Z.: Folyamatos outsider. Mindent megúszik, egy egyszerű nőt talál magának feleségként, senkit nem ismer fel a régi társai közül.

G. H.: Annak ellenére, hogy nem vesz részt a régiséggyűjtési akciókban, hősként kiállítja ki magát, és a végén hősként is kerül ki. Több elismerést is szerez hatékony munkájáért a hazugságok elleni eredményes küzdelmében, őrnagyi címet szerez a

titkosszolgálatoknál, majd titkos körülmények között nyomtalanul nyoma veszik.

G.Z.: Folyamatosan tagadja, hogy bármi köze is lenne a régiségrabláshoz. A többi résztvevő vallomásaiban visszatérő motívum, de semmit nem tudnak rábizonyítani.

Én: 1986 volt. Kis pöcsök voltunk, ha viszont ránk bízta volna a kelet-európai államok tranzícióját, már rég nem itt tartanánk. A legradikálisabb követelésekkel álltunk elő, szabad sajtóval, komoly gazdasági programmal, a legszervezettebb megoldási stratégiákkal, számos 007-es ügynökkel rendelkezünk, és néhány pokolgépes merénylet is volt a hátunk mögött. Magamról csak annyit, hogy többszörösen is a fokozottan veszélyesek közé kerültem az általános iskola titkos listáján, de ebből szerencsére csak egy került a nyilvánosság elé. Több illegális párt tagja voltam, a legtöbbnek sikerült is megőriznie az illegalitását, kivéve az UPP-t, mely később sajnos a politikai pártok sorsára jutott. Mindezek után nem szeretném tovább méltatni magamat. Kis pöcsfej voltam (mégegyszer), akinek technikai okok miatt nem sikerült végrehajtania a rábízott politikai merényletet S.M. ellen, akit azóta – megjegyzem 11 éves késéssel –, az általunk el nem ismert hágai nemzetközi törvényszék a háborús bűnösök közé sorolt. E sikertelen merénylet után álságos tevékenységekkel próbáltam elterelni magamról a figyelmet. Több-kevesebb sikerrel. Nős vagyok, három gyerek apja.

K.B. Többszörösen körözött bűnöző. Középiskolás korában kezd el heroint árulni általános iskolásoknak, emiatt igen szoros kapcsolatokat sikerül kiépítenie svájci, magyar, bolgár és üzbeigisztáni titkosszolgálatokkal. Miután maga is a szer áldozatává válik, hamar leírják, azóta egy gumiszerelő műhelyben rehabilitálódik, titkos reménye, hogy valaha megint visszaszívárogo.

vi.

A családuknak volt egy különleges szaga, amit soha nem érzékelhettünk, amíg ki nem kerültünk belőle. Több különös vendég is megjelent, de ezt soha nem tette szóvá. Emlékszem, néha bálteremnyi ismeretlen között kellett manővereznem, akik közül senki nem vett észre semmit belőlem. Aztán hirtelen mindennek vége lett. Új arcok jelentek meg néha, mi pedig valamiféle koldusszintre süllyedtünk: mindig csak kértünk, de adni soha nem adtunk.

A legjellemzőbb arcra a mai napig emlékszem. Nő volt, igen furcsa frizurával, sőt mi több, igen furcsa fejmozgással, egy ideig mint szülőanyám fogott pártfogásába, hogy aztán mostohaanyként átkozzon el. Rádadásul mindent meg is ígért. De azért rajta kívül is voltak még kurvák.



vii.

Többek között mindezekért, illetve mindezekért is szeretném elmondani a következő, nagyon is lokális kolor lokál történetet:

A magyar építész-mérnök egy éjjel a biciklijére ült, és nem állt meg anélkül, hogy ne tett volna meg kétszáz kilométert legalább. Már kezdett hajnalodni, amikor a kétszázadik kilométerhez ért, maga is elcsodálkozott, milyen kis csodás távot tett meg ilyen rövid idő alatt. Arra gondolt, jutalomként bevág egy burek(e)ot, ezért a hajnali pékségek felé kezdett el bicajozni. El kell ismernünk, remek kis idő volt, kóbor kutyák szelték a távolságokat, rózsaszín bárányszerű csúszkák széjjel a hallucinogén színű eget és vad északi szél fújt. Építész-mérnökünk ekkor döbbsen rá, hogy sehol máshol, hanem Versecen jár. Építész-mérnökként, ráadásul magyarként igen kevesen jártak az elmúlt száz évben Versecen, nem hiába töltötte el egy kis büszkeség is a szívét. Joghurtot is ivott a burek mellé. Felmászott a legmeredekebb ormokra és a templomtornyot is megcsodálta. Ekkor ötlött eszébe az a gondolat, hogy talán nem hiába élt. Aztán meg az, hogy visszaindul és lesz, ami lesz, megpróbálja megegyeszer. De akkor már késő volt. Mire hazaért éppen temették.

Nagy csalódás volt a látvány a számára, ha fogalmazhatok így.

OTO HORVAT

HATÁROK

Fejedben tájak és állomások
képei kavarnak
akár egy elnyűtt pakli lapjai.

Az egyik kártya a másikhoz tapad,
és némelyik szegélyén ott a jelölés.
De ez sem segít abban,
hogy feszültség nélkül,
hogy félelem nélkül
lépd át a határokat.

Mindig az a hosszan tartó
kutakodás, útleveled,
arcod vizsgálata.
Majd a kérdés:
hova utazik,
mit visz magával.

De a mondat
hogy mégsem vagy az
kinek vallod,
kinek hiszed magad
végül elmarad.

EMLÉKEZÉS J. S.-RE

Nagyapám mindig a történelem ritmusára
váltott országot és útlevelet.

Leste a karavánokat, hallgatta a csaholást,
úgy, hogy el sem hagyta az utcát:



őszönként egymást váltották Újvidéken a hadseregek
és az uralkodók plakátjai.

Nyaranta kutyát úsztatott a Dunán,
telente havat kotort a ház előtt.

Élete végén mindenre csak
legyintett az öregek otthonában:

búcsúzott a szarvasként
űzött időtől.

Az időtől ami szarvasként
űzte őt

több jeleneten át,
nyakán az éhség, háború és halál hármásával.

HÁROM NAP

Az új városban a napok
utcákat tárnak fel,
melyek nem virágos
terekbe torkollnak.
A napsugarak megrajzolják
az egykori gettóépületek kontúrját.
Más városom pillanatnyilag nincsen.

Nyugdíjasoktól hemzseg az éj:
szuszogva tartanak lépést
házi kedvenceikkel,
és akár a gomba,
szar és szar tenyészik
sétájuk nyomán
a járdán.

Könyörtelen havazás,
sűrű és durvaszemű,
fejedre húzod a kapucnit.
Úgy véled új életbe,
vagy valami egészen
másba avat be ez a hó.

Budapest, 2000.

ÉLETRAJZI ADATOK

A tülevél és a leander illata
meg az öblöt ringató hullámok
láthatóvá válnak a sorok között.

Kofferek és költözködések:
kihagyhatatlan kontrapunktok.

Életrajzom nem ismeri a
szülőváros iránti nosztalgiát.
Idegen tőle az úgynevezett
künstelerische Identitätskrise.

Mindegy hogy az
elején vagy
a végén kezded az olvasást.
A közepe mindig a közepe
a vég a kezdet és fordítva.

A nyelvek
olykor a héjaszárnynál
is súlytalanabbak.
Vezérmotívum ez
akár csak a repülőterek.

A nő akinek a neve A.-val kezdődik
vidám és élénk színekben tűnik fel.



Gyakori toposz:
a strand, ahol napozok.
Élvezni a fény minden pillanatát
a sötét beállta előtt.

A BALZAC UTCA

És hajógyári kalapácsok
zajára ocsúdok.
Tudom,
készül a hajó
amin soha nem szállok vízre.

Kávé és rádió mellett
a konyhában ébredezem tovább.

A hegy amire a lombok között
ablakomból rálátok
minden reggel
nyugalomra
és kitartásra tanít.

Nem sejtem e tanítás
kezdetét,
sem eredetét.

TIZIANO: MENEKÜLÉS EGYIPTOMBA

Szükségtelen felsorolni
ki és mi található az út mellett.
(Mária és a Fiú számaron ülnek,
József kezében bottal ballag utánuk.)

A családot vezető ifjú (ebben az esetben)
vagy öreg:

az angyal metaforája.
De léteznek olyan rajzok és festmények
más mesterek munkái
melyekről hiányzik az angyal
csak megsejthető:
jelenléte a levegőben.

Ami erről a világról nem mondható el.

HÁROM RÉZLEMEZ

A nevek már nem emlékszem. Háromtagú család. A kislány
nem élt meg három nyárnál többet.

Szülőházának helyén
ma dróttal kerített használtautó-kereskedés van.

Mindezt A.-ból az Alexanderplatz felé menet fedeztem fel.

A nap épp alábukott világunk mögé
és a lemezen villanó fény magára vonta a figyelmem.

Lehajoltam hogy közelebből is megnézzem:
három rézlemez a kövezetben
a nevet a születés és a deportálás idejét

a láger nevét és a halál évszámát vésték beléjük.

Csendben léptünk tovább.
Könnyed szellővel jött az esti égbolt
és megcsapott a hársfák illata.

Kollár Árpád fordítása

Oto Horvat 1967-ben született Újvidéken. Az újvidéki egyetem bölcsészkarán végzett hungarológia szakon, majd a Friedrich Alexander egyetemen szerzett magisztrátusi fokozatot Németországban. Német, olasz és magyar nyelvből fordít, többek között Pilinszky János és Petri György verseket. Kötetei: *Gde nestaje šuma* (1987); *Zgrušavanje* (1991); *Gorki listovi* (1999); *Fotografije* (1996); *Dozvola za boravak* (2002). Az itt olvasható versek a legutóbbi kötetéből származnak.



PAP BALÁZS

Tóth-Szabó Béla: Csak lassan*

*hallétlen levés mélyen hamvába hol
talán utolér mint csirkét is a kés
szürkül nyomdafesték s az amit eltűrés
kocsmán mélyvak rés mit kabátra tol*

*mondanám 'aztán' rég kedvenc szavam
jövőszagú lábán ellibeg klassz lám
ringatja – mintha ördög lenne tazmán –
csípejét megbasznom de rég messze van*

*majd szócsókol totálcyber-mailiber
kirúg mintha még nem kilóg már lóláb
spriccel papíron a tintasugár*

*építi olcsóból látványát tócsát:
fekete tinta, kék nincs már. Hédivel
így tejjre telt a langugarúnyár.*

Hogy bizonyos öntelt szájcücsörgetések ihletett pillanatokat tudnak szerezni a magam-fajtának, előttem már lassan két évtizede nem titok. Ennyi ideje van ugyanis annak, hogy egy tejfelködös későtéli délutánon francialecke-készítés közben először mutattam be enyhén szólva vérszegény áldozatot szerelemistennőnknek, majd nem sokkal később verset is szereztem az esemény emlékére.

A költemény korántsem tekinthető patetikus alkotásnak. Illetve a dolog elsősége szempontjából semmiféleképp nem.

Épp tán az eset cudar volta s szomorú bénasága volt ihletőm, semmint annak a küszöbnek az átlépése, mely férfinak engedhette volna érezni magam. Szerencsére már korábban is rendelkeztem némi önkritikával lírai alkotásaimat illetően, és skrupulózus rendszerességgel tettem tűz martalékává minden versemet, valami halvány emlékfolt mégis megmaradt e jeles alkalomra születettből, melyet így, cirka húsz év távlatából cseppet sem szégyellek idézni, végülis csak cukrász vagyok és buzgó versíró cimborá:

*satnya rezdülések ködös délutánon,
rákfene vagy álom ölelésbe hajt,
taknyos szenvedélyem lábadyúrte ágyon
örömszag öledbe egy zseletet varrt.*

* A szöveg elhangzott a THEALTER International – Szabad Színházak XIV. Nemzetközi Találkozásán, 2004. július 19. hétfő, 21.00 órákor tartott Fosszília-esten.

Szóval ez volt majd' húsz éve.

Egész pontosan tizenhét éves voltam. Ide datálhatók az öntelt szájcücsörgetések ihletszerzésének kezdetei. Addig is voltak ugyan szájcücsörgetések, volt önteltség, s voltak egyebek is, de hiányoztak bizonyos meghatározó fontosságú élmények, s hiányuk nem engedett *tapasztalati megfontoltsággal kidolgozott* sorokat papírra vetni.

Azt a későtéli ködös délutánt szeretném kezdőponttá tenni és végponttá azt az eseményt, melyen bár túl vagyok, rengéshullámai mégis egyre ingatják az előttem levő poharak tartalmát.

Szóval valami hullámszűrés maradt mindabból, amelynek kezdőpontja kétségtől a zsiltes vers ihlető élménye, az a bizonyos öntelt szájcücsörgetés, meg a belőle leszűrt tapasztalati megfontoltság.

Emez is szájcücsörítésből indult, és kétségtől csücsörög is még tovább hosszú időn keresztül.

Egészen pontosan arról van szó, hogy beleszerettem feleségem nővérebe.

Egészen pontosan arról van szó, hogy feleségem nővére belém szeretett.

Egymásba szerettünk, na.

Volt már ilyen.

Amikor tizenhét évesen először kezdtem már tapasztalati megfontoltsággal írni, leküzdhetetlen szükségét éreztem annak, hogy valami roppant fájdalmas dologról meséljek. Ilyen felbuzdulásból született az a rövid színdarab is, melyet iskolánk színjátszókörének írtam, annak a színjátszókörnek, amely alapítótagként emlékeztetik rám mind a mai napig. Még most is meg-meghívják előadásaikra, és meg kell hagyni, darabjaik színvonala a mieinkét a holdról bámulja.

Nemrégiben mutattak be egy abszolút autográf darabot *A növények légzése* címmel. A történet a legkevésbé sem bonyolult.

Egy békés párocsonka elhatalmasodó szerelmének kezdetén egy parkban tölt el egy pásztorórát. Az imitt-amott fűzölddé kent blúz komisz foltjait nem kifejezett örömmel veszi (inkább észre (semmint tudomásul) a lányka édesanyja, és megpróbálja megakadályozni a kapcsolat elmélyülését. Próbálkozása sikertelen, a fiú rendre virágokat küld a szobájába zárt lánynak, aki minden egyes fikuszt és hibiszkuszt szerelmes szavakkal becézget és ápol. A lassan botanikuskertté váló zárkában a növények burjánzanak, hiszen a rájuk omló szavak széndioxidja remekül táplálja fotoszintézisüket. A hervadozó lány és a már-már dzsungelt idéző szoba ellentmondása aztán meghatja a mélyen vallásos anyukát, és áldását adja a frigyre.

A zenés, néhol szívfacsaró előadás bizony nem keveseknek csalt könnyeket szemébe.

Az én színdarabom is számot tartott megejtő könnypotyogtatásra, s hogy mégsem arathatott soha effélét, annak az igen prózai oka, hogy premierje a mai napig hiába várat magára. Ráadásul majd' húsz éve teljesen hiábavaló a bemutatására irányuló remény, hiszen valamelyik évetési turnusban fontos helyet kapott a darab valamennyi stencilezett oldala.



Emlékeim szerint arról szólt, hogy a főhős – egyébiránt buzgó versíró cimbora – valami gyógyíthatatlan betegségbe helyezteti testét, és ezzel nem okoz túl boldog perceket közvetlen környezetének, legkivált barátnőjének, aki a még élő test buzgó elsíratásába kezd, és hogy, hogy nem, hamarabb emésztí el a bánat, minthogy a gyászolt valóban gyászolható állapotba kerülne. Ez az esemény katalizálja azt a folyamatot, amelyre hajlandóság egyébként is mutatkozott, tudniillik, hogy a halni vágyás ereje lebirkózza a halasztó kórt és némi kötéltermészetű rásegítéssel beteljesüljön, csipetnyi gázcsövön himbálózással fűszerezve.

Szóval jött valami jól megfogható öngyilkos végül.

Ami most felelgettettem velem ezt a korántsem nívódíjas történetet, az az, hogy nem sokkal később íródott, mint hogy lélekben látens zsilettpengékkal metéltettem volna ipsiszonná azt a testrészetet, amelynek mainapság nullával egyező mértétű számnyi kedve lenne hasonlóhoz.

Az élmény annyira erős volt bennem akkortájt, hogy viszonylag terjedelmes részt szenteltem a darabban egy ilyen jellegű, mégis már-már giccsesen szép, élményteli és elringatóan kellemes epizódnak, valószínűleg ez volt az ok, amely miatt elakadt középiskolánk cenzúrájában.

Ebben a darabban a kis önjelölt költő – emlékezetem szerint – a következőképpen nyugtázta az eseménysorozatot.

*Délutánok hártyszárnya
csípőm szélén lábaszára
kedvesemnek s ölelése
ujjabegye hajban dúskált
fehér teste forró húskád
méltó tán a követésre
foganyomán bordó rúzs fád
gézfegyelem vérkaszárnya*

Magdi nehezen érti meg, hogy magamra kell zárni időnként a spájzajtót, ahol már fojtogató a füst, és újra le kell írni mindazt, ami a fejemben zsong, köszönhetően annak a vértelen és dekadens patetizmusnak, amely keretiben letüdöztem épp elég verseimet.

S köszönhetően annak a patetizmusnak, amely azt íratja velem, hogy: „letüdöztem”.

Szóval itt a spájzban egy laptoppal. A gép egy vágódeszkára van állítva, amely azért nem borul le, mert rápakoltam két sor baracklevárt.

Én főztem mindet.

Baracklevárban és savanyúságban verhetetlen vagyok!

*Lebeg a barackvirág, fújja a szél,
sose bánd, hogy doblak
csak rendesen egyél
változnak évszakok
nyárra megint dér
elhagylak kedvesem
csak rendesen egyél!*

Még sok-sok évvel ezelőtt egy lány megkérdezte, hogy hiszek-e Istenben. Kategorikus nemmel feleltem neki.

– Kár, – mondta aztán – ha hinnél, nem lennél holnaptól annyira egyedül.

Arra célzott, hogy a következő naptól már valaki másnak szeretne gyakran pusztit adni és inkább emezt a másvalakit illetné gügyögve a „nyuszikám” szóval.

Bennem két kérdés merült fel kérdése kapcsán.

Először az, hogy miért gondolja, hogy nekem olyasféle vigaszra van szükségem, amelyet pusztán lelki értelemben tudhatok magaménak, a magunk mögött hagyott hónapokban ugyanis elég világossá tettem számára, hogy nekem ez az éteri megnyugvás meglehetőst koleszterinszegény megoldás.

Másodszor az, hogy mi a fészkes fenét kerestem mellette majd' egy évig.

Mégis azt kérdeztem meg csak tőle, hogy mielőtt ilyen csontsovány, zörgős bizonyosságot keresett a tekintetben, hogy felvágom-e az ereimet miatta egy gőzölgő fürdőkádban, megnyalatta-e melleit azzal a másikkal, vagy mással egyáltalán.

Egészen pontosan így hangzott, amit mondtam:

– Na, és régóta dugtok?

Szerencséjére megjött a villamos, ő felszállt rá és otthagytott egyedül a villamosmegállóban, némi keserédes kétely társaságában.

Egy másik lány más alkalommal arra volt kíváncsi, hogy mi viszi rá a férfiakat, hogy az elhagyott szeretőikkel időről időre temporálisan felmikrozzák hibernált, már-már történelmi porréteget magán viselő viszonyukat.

Ezt egy kiadósan emléktelt, trágár szavaktól sem mentes szerelmeskedés után fogalmazta meg.

Tételesem három válaszom lett volna rá:

Egyfelől, hogy bizonyos dolgok gördülékeny menete, ennél fogva kötelezően sima egyszerűsége komoly vonzerő tud lenni, ínséges napokon. Másrészt, hogy a járt út ismerőssége megejtően perverz kíváncsiságot szül abban az értelemben, hogy az út porát meg lehet vizsgálni, akad-e rajta idegencipőjű lábnym, ez pedig igenis vágykeltő, hisz bizonyos elválási aktusok nem rezetelik az enyémhez hasonló, kóros elmékben a féltékenységi hajlandóságot. Harmadszor pedig, hogy egyes tisztaságmániás lelkek gyakran vizitálják újra s újra a fürdőszobát, pláne, ha a kádat nem csak egyedül használják, hogy minden szőrszál-nyomot kitusoltak-e belőle, s ha már ott vannak, pottyantanak is bele egyet-kettőt, mert a semmit újra kitusolni piszkosul nehéz feladat.

Ezzel szemben azt válaszoltam, hogy nem tudom; majd a trágár epizódokra némiképp rímelve elmeséltem, hogy az utóbbi időben viszonylag rendszeresen szoktam a trágárkodással egy időben tettekhez hasonlókat csinálni egy másvalakivel, és ez megmagyarázhatja azt is, hogy miért szólítottam trágárkodás közben időről időre olyan néven, amely semmilyen rovatban nem szerepel anyakönyvi lapján.

Kaptam két pofont, ahelyett, hogy megnyugodott volna, hogy nem az anyjáról van szó.

Az erről szóló problémákat is megírtam egyszer egy színdarabban, Magdi nem kis szomorúságára. A címe nem ezekre a problémákra utalt. Groteszk komédiának szántam és úgy neveztem el, hogy *Háztáji seregélyfolyósítás*.



Miről is szolt? Arról, amiről az előbb beszéltem.

Szexről, szerelemről és családról.

Főhőse, Pál szőlőtermesztéssel foglalkozott, ebből profitált és vagy családját tartotta el a keresményből, vagy kopadozó szerszámaint reparáltatta, esetleg beruházott, vagy mint az az utóbbi években egyre jellemzőbbé vált, egy fiatalabb egyetemista hölgyet pénzelt nemi tevékenységért cserébe. Emiatt kiegyensúlyozottabbá vált, és szakértők szerint borának kiváló minősége a *hihetetlenül kiváló bor* ideája felé kezdett emelkedni, emiatt persze, mind a család életszínvonala, mind szerszámainak minősége javulni kezdett, több jutott beruházásra is, s nem utolsó sorban szaporodtak azon alkalmak, melyek kapcsán az egyetemista leányzó pénzhez juthatott.

Nem fokozom, két év leforgása alatt Pál borgazdasága egy kisebb palackozóüzemet is magáénak mondhatott, csaknem kizárólag exportra termelt a jó üzletpolitikának, illetve a titkos légyottok kedvcsinálásának köszönhetően. Pál külföldi partnereivel tökéletes viszonyban volt, polcsámra duzzadozott levelezése, mely szintén sokat köszönhetett szeretője német, és angol nyelvtudásának.

Egy nyáron az épp erőfélben lévő szőlőszemekre seregélyek támadtak.

A kiirtásuk, illetve elriasztásuk nem kis feladatot rótt Pál személyére. Próbálkozott mádárjesztőkkel, kereplővel, még méreggel is, de nem ért cél.

Komolyan aggódott a termés miatt, bármelyik ágyban is töltötte az éjszakát vagy a sziesztát.

Ilyen felajdulásai alkalmával természetesen keményen ökölbe rándult a keze, s hihetetlen méretű agresszió gyűlt fel benne, s amennyiben otthon jaidult fel, nagyon alaposan megverte a feleségét, amennyiben szeretőjénél, közepesen megverte szeretőjét, s egyúttal megfélemedezett arról, hogy ő appanázst biztosít a lánynak.

Az ebből élő lány szorult helyzetében gondolkodni kezdett, majd remek ötletet adott Pálnak. Azt javasolta, hogy egy bolhapiacon vásárolt Kalasnyikovval lövöldözze le a seregélyeket, majd a lány által diktált recept alapján készítsen oldószert, melyet egy kádba beleöntve maradéktalanul feloldhatja a gonosz állatokat, s ezzel levezeti felesleges agresszióvitását is.

Két hét munkájába került, hogy a seregélypopulációt 4%-ra redukálja, ami kb. egy szárnyaszegett madarat jelentett, s szorgalmasan feloldott minden madarat, kéjes örömmel. Tíz perc kergetés után elfogta a repülni már nem tudó invalidust is, s megkegyetlenedve élve hajította a maró oldószerbe.

A gondok akkor hatalmasodtak el, amikor tényleg nem volt sem kézzel sem bármilyen furmányos eszközzel fogható seregély, derék Pálunk viszont oldásaddikt lett. Betegségét kezdetben a veréb-, galamb-, őz-, vaddisznó-, vakond- és sertésállomány megtizedelésével, végül teljes eltüntetésével orvosolta, majd következtek a falubeli öregek és betegek, valamint a kocsmá előtt magatehetetlenül fetrengő részek.

Végül felesége, Edit. A nő a hónapokig feloldva tárolt, de most újra lánggra lobbanó agresszió visszatértét megörökítő monoklival bámult az oldószeres kádból a felette lógó villanykörtére. Ideig-óráig.

A darabban Pál a szerepe szerint időnként gitárt ragadott és elénekelte bánatát, vagy örömét, és így tett szeretője is. Mjuzikelnek mindazonáltal nem nevezném a darabot, inkább csak amolyan dalbetétei voltak neki.

A következő szöveggel fakadt dalra Pál, miután a felesége egészsége egy már-már telített oldatban lebegett.

*Kitusoltam a fürdőkádat
se szőrszálad, se hajszálad
nem maradt benne semmi nyom,
mivel párnámra dőlve alhatom.
Színt szuszogtál az éjszakába
és bal arcod véznasága
ágyamra gyűrve ott ragadt,
alig mosolygó csontnyomat.*

Mindent egybevetve, a *Növények légzése* messze túlszárnyalta ezt is.

Mielőtt a *Háztáji seregélyfolyósítás* fennakadt volna a tanári kar cenzúráján, fennakadt a zsilettben fogant antizsilett színművem, és egyetlen igazi ellenzője akadt. Fiatal magyartanárnőm, az akkoriban huszonhét éves Magdi.

Ezt mondta a hirtelen összetrombitált iskolai bizottságban:

– Nem erkölcsös az ilyesféle tragédia. És az a nyílt színi ágyjelenet egészen egyszerűen felháborító! Én mint a színjátészó szakkör vezetőtanára semmiféleképpen nem támogatom a bemutatást.

Kevésen múlt, hogy nem kaptam miatta intőt.

A minap kérdezte meg, hogy megvan-e még, mert újra elolvasná.

– Elégettem – feleltem neki.

Azt hazudta, hogy már akkor tetszettem neki.

– Persze, a pihés macskabajszommal, mi? Meg azzal, hogy a bokorban cigizek.

Nem akartam arra célozni, hogy már diákszemnek is gyanús rendszerességgel látogatta a kémiaszertárat. Meg arra sem, hogy a kémiatanár furikázza reggelenként munkába.

Válaszomra lesütötte a szemét.

– Akkoriban gyakran csináltad? – kérdezte.

– Igen, nagyon is – persze hatalmasat hazudtam.

– Ha gondolod, vagy szeretnéd, elkérem a kémiaszertár kulcsát délutánra...

– Dolgozom, tudod, hogy dolgozom – feleltem éteri türelemmel hangomban.

Voltaképpen utólag ómenként tekinthetem Magdi aggodását. Az egyetlen darabom, amely átment a cenzúrán és viszonylag kis ellenkezés után bemutatásra került egy iskolai farsangon, majd eljutott egészen az iskolák kimittudjának megyei fordulójáig, hogy is mondjam csak, technikai értelemben nem volt teljesen problémamentes.



A címe *Dzsogingalsó, vasalógőz* volt, az alcíme pedig az *igazgatónő, aki halálra idegesített három embert*. A békésen kispolgárkodó Töttel családról szólt, amely legifjabb tagja, a kis Bandika miatt intenzív kapcsolatot ápol egy általános iskolával, ahol Konkolyné az igazgatónő merő rosszindulatból a család skalpjára feni a fogát. Az ellenszenv oka egy nem támogatott lakáskiutalás. A kisfiú hosszasán szenved a büntetésből kapott ütlegetek, majd egyszer az igazgatónő gonosz csínye miatt megáll a szíve. Végtelen brutalitással ábrázolt jellemek, a család szétcincált intézménye, alakoskodás és pénztelenség társadalmi egyenlőtlenségek és neodzsentrizmus, a képmagnó mindenhatósága és a nyugati törtautó toteme... Minden volt benne. Családon belüli erőszak: az iskolai fényképezés előtt kizárólag alhastájt és bokánál ütlegett kisiskolák, akiben alacsony termete miatt is elhatalmasodik a frusztráció, hiszen a bokasebek miatt kitiltják az ülőorból, a középsőben pedig nem látszik. Szomorú, szomorú, szomorú.

A probléma nem a történettel volt. Sokkal inkább azzal, hogy egy otthoni jelenetben – roppant invenciózus módon – a kis Töttel Bandika mint bokszzsák himbálózott a művelődési ház színpadán, Töttel apuka pedig egy bokszkesztyűben csépelte, közben pedig azért kárhóztatta, mert rémesen sajtzagú. A művelődési ház plafonján kellett kersztülhurkolni a zsák kötelét és oldalt rögzíteni egy nem erre a célra falbacsavart kampón. Amikor sajnálatos baleset folytán leszakadt, a kampó az akkor tanári szerepben tetszelgő Magdi néhány fogát szerelte ki.

- Tanárnő, jól van? – kérdeztem.
- Karolj belém és emelj fel! Csak lassan – felelte.

Egyszer én is mondtam neki ilyet, egy terítésművészeti kiállításról értem haza, és bevallotta, hogy csal a benzinkutassal.

- Olvastad az újságot? – kérdeztem éteri türelemmel a hangomban.
- Nem, miért benne van?
- Ez nincs.

A cikk, melyet kezébe adtam arról szólt, hogy előzetes letartóztatás nevű dologgal korlátozzák a hivatkozott fiatalember szabadságát. Hamis smartkártyákra árusított benzint. Zokogni kezdett és arról beszélt hogy megeshet, hogy terhes.

– Kikaparom, ki én a szemekkel együtt – mondtam, és egy kicsit kezdtem ideges lenni. – Karolj belém és emelj fel! Csak lassan.

Kevés dologról tudok tapasztalati megfontolásból írni.

Az egyik könnyen kitalálható.

Másik a cukrászat.

Harmadik a türelem. Végtelen higgadtsággal bámulok harmadik apósom szemébe, mikor házasságszédelgő mocsoknak nevez.

Ilyenkor rendszerint azt mondja:

– Ezzel a két aljas bociszemekkel csavartad el a két kurva lányom fejét?

Ilyenkor nem felelek.

Arra gondolok jobbhíján, hogy van még egy harmadik is, pont olyan idős, mint én.

A francialecke-készítéses napra következő napon kaptam egy egyest a házi feladat hanyag elkészítése okán.

Mosolyogtam, mikor beírták.

– Mit csináltál délután? – kérdezte a tanárnő. – Veled ilyesmi sosem fordult még elő.

– Valahogy elbasztam az időt – válaszoltam és cudarul viccesnek gondoltam magam.

Kaptam egy intőt sértő beszéd miatt.

Délután azzal töröltem ki a fenekemet, mikor kirobbant belőlem egy akó franciakrémes.

És cudarul viccesnek gondoltam magam.

Ma a legkevesébé sem tarom viccesnek ezeket a dolgokat.

Azt viszont igen, hogy állandóan eldugom Magdi bal cipőjét a legkülönbözőbb helyekre és kiabálok, ha nem készül el időre.

– Hogy lehetsz ilyen hanyag? – kérdezem ilyenkor türelmesen. – Hol tárolod az emlékeidet, a fenekedben?

– Ne bánts! – kiáltja ilyenkor, és folyik arcán a szemfestéke a sírástól.

Mindazonáltal meggyőződése, hogy Magdi a fenekében tárolja az emlékeit. Pont egy emésztésnyi ideig képes emlékezni mindenre.

A múltkor azt kérdezte:

– Tegnap este lefeküdtünk egymással?

– Aha.

– És mit mondtam utána?

– Azt, hogy ahhoz képest elég jó volt.

– Mihez képest?

– Azt nem kötötted az orromra.

Egyszer másfél év után jobbnak láttam, hogy az a lány, akivel azt a másfél évet töltöttem inkább külön utakon jár a továbbiakban. Ő kérdőre vont, hogy mi a fészkes fenének ígértem két hónappal azelőtt, hogy elveszem.

Így feleltem:

– Tudod, a tojás is egy csirkére tett ígéret, és hát láttál már engem munka közben?

Úgy tett, mint aki elkámpicsorodik.

Egyszer vágott csak hasonló képet a későbbiekben. Akkor mondtam meg neki, hogy elhagyom a nővére miatt.

Azt mondta, hogy összefüggéstelenül beszélek és borzasztóan kapkodok.

Egészen pontosan így szólt:

– Bazmeg, ez hülyeség, nem gondolhatod komolyan! Gondold megint végig, csak lassan.

Azt feleltem, amit Magdinak szoktam, amikor eldugom a cipőjét, vagy amit Gittának feleltem, amikor teleraktam a bakancsát üvegszilánkkal:

– Jó, látjuk majd mi lesz belőle.



Meg azt is mondtam egyszer:

– Idézek, mi lehet?

*Ne mozdulj, váraink végek.
Fényes és elködlő látóhatár,
nagy boglyák lángolnak: töröktatár;
harmincharmadik ének.*

*Mit nekünk Buda és mit Mohács.
Csak aludj és eljön a péntek,
kihagyni volna nagy vétek
északról hasad kicsit mohás.*

*Tán hazudsz, de nincs meg a forrás.
Felfakad kőből a réteg-
vízakna, Eger, nem kétled.
Íme a vége: fejfésfolyás.
Ne mozdulj, váraink végek
Ne mozdulj, csak hétfő, nem péntek.*



Fotó: Pécskői Iringó

0,1 mg

NÉMETVÁROSI ATTILA

Képek, csukával

– részletek egy élet tájairól –

A csukás alátét

A Lila Tulipánban
a pult mögötti állványon
kávéscsészék, bögrék,
az üzlettér középső részén elhelyezett
lóca mellett
akváriumok és óriás plüssállatok,
a hátsó falra erősített
tükör
két oldalán
párnák, kaspók és faragott bábuk
vannak.

Külön polcon
sorakoznak
az alátétek.
Van barnamedvés,
zsiráfos és pingvines
alátét.
Van delfines,
lepkés és baglyos
alátét.
Van elefántos,
nyulas és denevéres
alátét
is.

Egyedül
csukás alátét
nincs.



A csuka Shakespeare-t olvas, és úgy véli, érti

Színház az egész világ,
és színész benne minden egyes csuka.

A csuka dilemmája

Fecseg a felszín,
hallgat a mély:
„Hallgat a felszín,
fecseg a mély.”

A legjobb idő, csukázáshoz

Tavaszi, nyári, őszi, téli.

A kétfajta csuka

– *panegürikosz I.* –

Kétfajta csuka létezik:
amelyik veszélyes az emberre,
és amelyik nem.

A kétfajta csuka

– *panegürikosz II.* –

Kétfajta csuka létezik:

kis, közepes és nagy

csuka.

A kettő között átmenet lehetséges.

A csuka azzal nyugtatja magát

– *sententia* –

Viccből még senki sem ölt állatot.

(A Német-város ciklusból)

Német-városi fák

– *búcsúelégia* –

Mostanában sokat gondolok rátok,
német-városi fákok!

Szeretni Benneteket van okom
legalább kettő, nem: három,
ó, német-városi fákok!

Bács-Kiskun, Zemplén, Abaúj,
akármerre is járok,
mindenütt Titeket látlok,
ó, német-városi fákok!



Ablakomon kinézve
mit látok: túlhan nyújtóznak
a német-városi fák!

Ti adtatok kedvet, tusát,
ti voltatok az ifjuság,
német-városi fák!

Hol vagytok, merre vagytok,
Füredi, Szikes, Reinhardt!
Ószeres, zsibáros, kofák!
Német-városi fák!

Hiénák, karvaly, párduc,
rovar, tücsök, vakondok:
német-városi fák.

A régi templom, óvoda,
kertvendéglő, kollégium –
de a víztoronytól, jaj, mi messze álltok,
ó, német-városi fák!

Kastélyok, várak, kúriák,
kesztyűk, háziállatok.
Német-városi fák!

És a csatornapart: kagylók,
halak, pénzmapocok, rákok!
Dögöljek meg, ha nem igaz!
Ó, német-városi fák!

Csupa é, csupa e, csupa á
csupa n, csupa, f, csupa k:
német-városi fák!

Kerekek vagytok, óh, egészen,
egészen azok,
német-városi fák!

Hol vannak töletek a leeds-i,
oxfordi vagy manchesteri,

és hol a portsmouth-i fák,
ó, német-városi fákok!

Vaskalapos négerék, atamánok,
mi távol vagytok tőlük!
Ó, német-városi fákok!

Mik vogymuk, szümtükkel,
feleim, látjátok:
német-városi fákok!

Örökké hálás leszek rátok,
német-városi fákok!

A Gyula-meccsen mit keresek

– *elégiko-epigramma 4 tételben* –

Jöttem az Élővíz partjairól,
hol álmodoztam déli verőn,
s most mint megnyúlt bokaszalag
csüngöm a nyári délután.

Megroppant porc a Nap piros korongja felettem.
Istenem, istenem, mért állítottál ki engem!

Eszembe jut az otthoni pálya,
hol harmincat dekáztam nemrég.
Istenem, istenem, egy kis sajtot ennék!

Köröttem csillagmiriád,
szívem helyén bús futball-labda dobog –
istenem, istenem, milyen kövér vagyok!



WILMA SHORE

A SZABÓ HÁZA

MIKOR FOUGLERÉK megtudták, hogy Doris Blake megváltoztatva terveit, visszatér Los Angelesbe, és egy hónapon belül szüksége lesz a lakására, a döbbenettől bénultan először csak ültek és bámultak egymásra. Aztán Norrie céltalanul ablaktól ablakig bolyongott, Nell pedig a fürdőszobába ment, és a haját kezdte fésülni, újra meg újra végigszántva a sötét-vörös, nehéz fűrtökön.

Estére sikerült magukhoz térniük. Megragadták a telefont, és sorra hívták a címjegyzékben szereplőket, még a futó ismerősöket is, nem tudnak-e valamit számukra. Másnap Nell beszélt a hentessel, a zöldséggel és a tejessel. Elmondta, mit tudna fizetni, és hogy mennyire szükségük lenne egy helyre. Norrie a belvárosban kérdezősködött, egy hirdetést is feladott a *Times*-ban:

VOLT KATONA, FELESÉG, GYEREK KERES KIS,
BÚTOROZOTT LAKÁST VAGY HÁZAT, FELÁR.

Nell a kis, szomszédos lapot célozta meg:

A FÉRJEM HÁROM ÉVET TÖLTÖTT KATONAI BARAKOKBAN.
MOST SZÜKSÉGE LENNE EGY HELYRE, AHOL VELEM ÉS
SZÓFOGADÓ KISFIUNKKAL LAKHATNA. CSENDESEK VAGYUNK ÉS TISZTÁK,
IGAZÁN NAGYON JÓ BÉRLŐK. FELÁR ÉS HÁLA.

– Nem túl bőbeszédű, de meglesz az eredménye – mondta elégedetten Nell.

– Azt te csak hiszed – heccelte Norrie.

– Ha nem, hát kipróbáljuk, hogyan boldogulunk egy kis fa tetején – incselkedett Nell is.
– Jimmy-nek tetszene a dolog, ugye szívem? Nem szeretnél egy fán lakni?

Jimmy féllábon szökdécselt, az arcukat fürkészte. – Nem – mondta. – A madarak élnek fákon.

– Akkor madarak leszünk – csivitelte Nell.

– Jimmy még csak élvezné – ment bele a játékba Norrie –, de azt hiszem, mi már egy kissé öregek vagyunk az efféle dologhoz.

– Nem jelentene különösebb változást – húzta tovább Nell. – Úgyis mindig a levegőben lógunk valami miatt.

– Cö, cö – gúnyolódott Norrie. – Csak vigyázz, mert kevesebbet is löktek már le fákról lányokat.

– Egy szép házat szerzünk majd a hirdetésemnek köszönhetően. Az én megható hirdetéseim köszönhetően. Aztán majd lökdösődhetsz odabenn.

Az első héten négy hívást kaptak. Kettő házakat kínált eladásra: az egyik tizenkilencezerért, a másik huszonkétezerért; a harmadik pedig egy háromszobás lakást. Utolsóként

egy valóban szóbajöhetőnek látszó helyet ajánló asszony jelentkezett. – Ezúttal egy katonát szeretnék bérlőmnnek – mondta. – A fiaink megtették a magukét; hát most rajtunk a sor, hogy segítségünk nekik.

Nell a boldogságtól alig tudott megszólalni. – Köszönöm – rebegette. – Nagyon köszönöm.

– Milyen egységnél szolgált a férje? – érdeklődött az asszony.

– A seregben – válaszolt Nell –, az altábornagy irodájában. Ügyvéd.

– Ügyvéd? – kérdezte amaz gyanakodva. – Édesem, maguk nem zsidók, ugye?

Nell és Norrie ekkor különböztek össze először. – Mit érdekel, milyen ember, ha kiadja nekünk a házat? – esett neki Norrie aznap este. – Most nem engedhetünk meg magunknak ilyen idealizmust. Meg kellett volna neki mondanod az igazat: nem, nem vagyunk!

– De Norrie! – képedt el Nell.

A férfi befejezte a kéztörölést, és pedánsan összehajtotta a törülközőt. – Te is tudod, hogy a faszizmus elleni kirohanásod a legcsekélyebb mértékben sem hatotta meg azt az asszonyt. Csupán feláldoztál egy megfelelő házat az elveid kedvéért.

– Ó, Norrie! – sóhajtott fel Nell. – Ez nem idealizmus; ezt diktálta a józan ész. Egy ilyen asszony mellett három hét sem telt volna bele, és biztosan összevesztünk volna valamin. Aztán kitette volna a szűrűnket, és kezdhettünk volna megint mindent előlről.

Jimmy a fürdőkádban ült, szórakozottan markolászta a szivacsot. – Anyád egy álmodozó – szólt hozzá Norrie. – Ellenállhatatlan bájak, de semmi ész. Remélem, te rám ütöttél.

Nell kísértelt a fürdőszobából. Norrie utána kiáltott, de nem érkezett válasz. Követte őt a konyhába, és engesztelően átölelte. – Igazad van – mondta. – Csak annyira aggódom, hogy találunk-e valamit. Persze, hogy nem lagnánk abban a házban semmilyen körülmények között sem.

Nell a vállára hajtotta a fejét. – Örülök, ha így gondolsz – mondta. – Már annyira megijedtem; azt hittem, mégis hülyeséget csináltam.

Egészen addig rendben ment minden, míg találtak egy újabb lapot, amelyben hirdetni lehetett, míg volt egy újabb ingatlanügynök, akit fel tudtak hívni. Egy idő után azonban elfogytak a lapok, és már Nell is belefáradt, hogy az ügynökök mindig csak ugyanazt hajtogatták. A viccek a fán lakásról lassan elmaradtak. – Még mindig van két hetünk – biztatta magát Nell. – Valami majd csak akad. Lehet, hogy Mrs. Olcott hív az ingatlanirodából. Említette, hogy esetleg tud valamit szerezni.

Mrs. Olcott azonban nem jelentkezett, és mikor Nell felhívta, kurtán annyit közölt:

– Már megmondtam, nincs az égvilágon semmi!

– Egyszerűen vennünk kell – bökte ki végül Norrie. – Kölcsönt kell valahonnan szereznünk, és vennünk kell egyet; ennyi az egész.

Vasárnap Mrs. Olcott-tal körbejárták az eladó házakat. Egész nap a környéken furikáztak, öt órákor azonban rá kellett döbbsenniük, hogy egyszerűen nincs eladó tisztességes, de megfizethető ház, s hogy még az előleget sem tudják összegyűjteni egyetlen olyanra sem, amelyről el tudnák képzelni, hogy Jimmy ott lakjon, akárcsak néhány évig is.

Így aztán nem sok választásuk maradt. A hirdetéseket azért továbbra is megjelentették a lapokban; persze senki sem jelentkezett. – Nos, azt hiszem, Fouglerék visszatérnek Chicagóba – jutott végső elhatározásra Norrie.



– De Norrie! – ellenkezett Nell. – Te nem hagyhatod itt az irodát! Lehet, hogy soha többé nem lesz még egy ilyen lehetőséged!

– Nem maradhatok az irodánál, ha nincs lakásom – válaszolt Norrie.

– Csak meg kell magunkat húznunk valakinél egy kis ideig. Egy barátunk biztos befogadna minket arra a rövid időre, míg találunk helyet.

– Tényleg? – kérdezte Norrie. – Ki lenne az? Ugyan melyik ismerősünknek van egy felesleges ágya, egy felesleges szobáról már nem is beszélve?

Nell töprengve elfordult. – Valami majd csak akad – motyogta. – Holnap. Érzem. Majd meglátod.

Aztán már csak másfél hét volt hátra. Aztán egy. Éjjelente, elalvás előtt, Nell megpróbálta elképzelni a jelenetet, ahogy a kocsijukban ülnek, és nincs hová menniük. Legalább egyszer, minden részletében át akarta élni az élményt, de egyszerűen képtelen volt rá. Láta magukat a kocsiban, amint a jelenlegi házukhoz hajtanak, aztán felmennek az emeletre, de a lakás mindig ott várt rájuk.

Kedden távirat érkezett Doris Blake-től:

SZOMBATON REGGEL ÉRKEZEM REMÉLEM TALÁLTATOK VALAMI LAKHATÓT ÜDV.

Szerdán Johnsonéknál vacsoráztak. Két Manhattan legurítása után, Norrie az örült feleségéről papolt nekik, aki sportot űz lehetséges szállásadók sértegetéséből. – Mikor a Pershing téren alszunk majd – mondta –, csak magunkra húzzuk Nell elveit. Azok minden bizonnyal jó melegen tartanak.

Nell ránézett. „Igazam volt,” ismételte magában. „Igenis. Az volt...”

– Nem tudod előkeríteni azt a nőt és elhitetni vele, hogy valaki más vagy? – kérdezte Ed Johnson.

– Nem tudom a nevét – válaszolt Nell. – De valami majd csak akad. A hirdetést mindenestre benntartjuk a *Times*-ban.

– Persze – mondta Norrie. – Már két hete nem kaptunk egyetlen árva hívást sem, de valami biztos akad jövő szombatig. Nell lefixálta az Úrral. Ezért lehet olyan fene kényes.

– Nem akarok házat bármi áron – vágott vissza élesen Nell. – Ha képes vagy félresöpörni mindent, amiben hiszel, az első adandó alkalommal, hogy kicsit is szorít a cipő, akkor soha nem is hittél bennük igazán.

– Ez bizonyára nem érdekli Johnsonékat – intette le Norrie. – Válthatnánk témát?

– Természetesen – Ez volt az utolsó szó, amit Norrie-hoz intézett a vacsora alatt. Külön-külön mondtak köszönetet Johnsonéknak, és egymás iránti néma gyűlölettel sétáltak le a kocsinhoz. Lefekvésük sem szóltak egy szót sem. Rövid idő elteltével Nell kiment a fürdőszobába. Míg felszárította rémületének könnyeit, Norrie az ágyon feküdt, és a küszöb alatti fénycsíkot bámulta. Mikor azonban Nell visszabújt az ágyba, alvást színlelve mélyen szuszogni kezdett, és esetlenül oldalra fordult, hogy kezével kitapogassa felesége vállát. De Nell elhúzódott, így Norrie keze visszacsúszott az ágyra kettejük közé, és ott is maradt, míg el nem aludt.

Csütörtökön Norrie korán érkezett haza. Jimmy szaladt eléje, és apja térdeit átkulcsolva,

Norrie lábához préselte az arcát. – Találtál házat, apu? – kérdezte. – Találtál nekünk házat?

Norrie finoman lefejtette magáról a kis karokat. – Nem – válaszolta. – Még nem.

– Hol lakunk majd akkor, apu?

– Fürdésidő – szólt közbe Nell. – Gyerünk, Jimmy!

Norrie az asztalra fektette aktatáskáját. – Nem volt már mit csinálnom – mondta. – Gondoltam, akár haza is jöhetek.

Nell nem méltatta válaszra. Bevitte Jimmy-t a fürdőszobába. Norrie ilyenkor általában utánuk lopózott, hogy lássa Jimmy-t pancsolni, de aznap este a nappaliba telepedett, újságjába merült és félfüllel Jimmy csacsogását hallgatta, miközben megpróbálta kivenni Nell hangját az ajtón kiszűrődő zajokból.

Miután Jimmy megvacsorázott, Norrie felolvasott neki, aztán lefektette. – Tényleg egy fán fogunk lakni, apu? – kérdezte. – Úgy, mint a madarak?

– Nem tudom, Jim – válaszolt Norrie. Igazi félelmet érzett Jimmy hangjában, de nem tudott vele mit kezdeni. Betakarta. – Holnap megmondom. Most aludj!

Jimmy a párnára hajtotta a fejét. – De ne felejtsd el! – figyelmeztette.

– Nem fogom – ígérte Norrie, és becsukta maga mögött az ajtót. Nell felnyitotta a lehajtható asztalt. Norrie megterített, aztán még egy ideig az újságot böngészte, de nem talált valami érdekfeszítőnek. Nem sokkal később Nell vacsorázni hívta, Norrie pedig asztalhoz ült. Nell behozta a tányérokat. – Remélem, nincs ellenedre, hogy ma megint húsgombóc van. Elég sok megmaradt.

– Egyáltalán nincs – válaszolta Norrie, majd letette a szalvétáját és felegyenesedett.

– Mi a baj? – kérdezte Nell.

– Semmi.

– Akkor miért álltál fel?

Norrie a konyhába ment. – Elfelejtetted a sót.

Nell a tekintetével követte, amint behozza a sót és a borsot. – Nem én terítettem meg. – háritotta el Norrie megjegyzését.

Norrie leült és megsózta a húsgombócot, aztán szépen elrendezte a só- és borsszórót a tányérja előtt.

– Nincs más választás – szólalt meg végül, szavait a só- és borsszóróhoz intézve –, mint hogy Jimmy-vel visszamész Chicagóba. Én egy darabig elalhatok valaki kanapéján. Talán Joe-én.

– Nos, hát ez valóban nagy változatosság lenne három férj nélkül töltött év után – csattant fel Nell egy kis szünet után. Ivott egy korty vizet, hogy a húsgombóc lemenjen a torkán. – A családomnál nincs hely kettőnk számára.

– Te és Jimmy alhatnátok a nappaliban – magyarázta Norrie. – Elvihetnénk egyet a kinyitható kanapéék közül. És ne feledd, a három év nekem is három év volt!

Nell arréblökte a húsgombócot a villájával, aztán a tányér szélére fektette a villát. – Már az egészséget kiterveltél, ugye? – kérdezte szemrehányóan.

Norrie ránézett, majd megint a tányérjára meredt. Kisvártatva megkérdezte: – Van valami más javaslatod?

– Nincs – felelte Nell. – Nincs. Pillanatnyilag nincs.

– Csak egy rövid időről lenne szó – érvelt Norrie. Ha jobbra fordulnak a dolgok, visszajöhetnétek.



– De jó is lenne! – sóhajtott Nell.

Norrie elfordította a tekintetét. Nell felvette a villát, és hat részre osztotta a húsgombócot. A körútról hirtelen egy sziréna távoli vijjogása hallatszott, így mindketten az ablak felé fordultak. Aztán a hang megszűnt, ők pedig újra a tányérjukat bámulták.

Kisvártatva Norrie szólalt meg: – Elhoztad a szürke öltönyöm?

– Nem tudtam – válaszolt Nell. – A szabó zárva volt.

– Hát, persze... – emlékezett Norrie. – A patikus említette. Mr. Palek ma reggel meghalt.

– Nem létezik! – képedt el Nell. – Micsoda szörnyűség! Az a rendes ember. Hogyan halt meg? – Mr. Palek kedélyes kis figura volt, majdnem teljesen kopasz; pisze, madárcsőröszerű orral. Nagyon lelkiismeretesen végezte a dolgát, és büszke volt a munkájára. Mielőtt átadta Nellnek a nadrágokat, mindig végigsimított rajtuk még egyszer, hogy meggyőződjön a hajtások élességéről.

– A patikus erre már nem tért ki – felelt Norrie. Hangja óvatos volt és hivatalos, mintha olyasvalakire próbálna meg jó benyomást tenni, akit alig ismer. – Csak arra, hogy ma reggel halt meg. Valami rohama volt az éjszaka folyamán.

– Ez rettenetes! – sóhajtott Nell, majd felkelt, és elkezdte leszedni az asztalt. – Szegény Mrs. Palek. Mihez kezd most?

– Nem tudom – válaszolt Norrie. – Talán az egyik gyerekéhez költözik majd. Van egyáltalán gyereke?

– Fogalmam sincs – mondta Nell, miközben egy tányéron két muffint hozott be. – Norrie! – kiáltott fel hirtelen. – Talán... – A székébe ereszkedett, és áthajolt az asztalon. – Ha a gyerekeihez költözik, akkor mi lesz a házával? – Hátradőlt. – Látod?! Mondtam, hogy valami majd csak akad!

– Várj, Nell... – csillapította Norrie. – Először is, lehet, hogy itt marad, de ha mégis elköltözik, valószínűleg vagy ezer rokona és barátja áll sorba a helyért.

– Ó, Norrie! – fakadt ki Nell. – Ne légy már olyan...! – Áthozta a telefonkönyvet, és lapozni kezdte. – A siker kulcsa, hogy elsőként érjünk oda. Mindenki más előtt.

– Elhül a kávé – figyelmeztette Norrie.

– A kávé várhat – felelte Nell. – Pabst, Pachman, Palek. Ez az! North Kerringham. Ez csak kicsivel van Dunkirk után. A tizenhárom-huszas körülbelül hat háztömb ide – Becsapta a könyvet. – Idd meg a kávé! – mondta. – Addig én leszaladok, és megkérdezem, hogy Mrs. Rockford tud-e félfüllel Jimmy-re figyelni, míg mi odavagyunk.

– Nell! – sápadt el Norrie. – Ugye most viccelsz? – Viccelek? – kérdezett vissza Nell. Leoldotta a kötényt, és a szék támlájára akasztotta. – Természetesen nem.

– Verd ki a fejedből ezt az egészet! – próbálta meg lebeszélni Norrie. – Igazán ez a legképtelenebb ötlet, amellyel valaha is előálltál.

– Képtelen? – kérdezte Nell. – Ezt meg hogy érted?

Norrie felegyenesedett. – Úgy tűnik, elfelejtetted, hogy ma délután egy ember halt meg abban a házban.

– Ma reggel – javította ki Nell.

– Reggel vagy délután, nem számít. Most nem ronthat sz be csak úgy oda. Istenem, Nell, hát nincs egy csöpp eszed sem? Az az ember csak most halt meg!

– Ezért kell most mennünk! – győzködte Nell. – Most azonnal! Holnap a gyászjelentés megjelenik a lapokban, és akkor már nem lesz semmi esélyünk. Ma este vagy soha!

Norrie egy hirtelen mozdulattal lerántotta a szalvétáját. – Akkor soha!

Csak álltak és bámultak egymásra. – És még én vagyok az idealista! – fakadt ki végül Nell. Levegő után kapkodva beszélt, mint aki épp most kaptat fel egy domboldalon. – Két nap sem kell már, és Jimmy meg én mehetünk az állomásra, hogy felszálljunk egy keletre tartó vonatra. Mehetünk valaki más nappalijába lakni, mint két menekült. Kettészakíthatjuk a családot. Ez bizonyára jobb megoldás, mint áthágni az illendőség szabályait. Várjuk csak ki a megfelelő időt, hátha elviszik a házat az orrunk elől! Legyen így! Csináljuk csak!

– Rendben, Nell – adta meg magát Norrie. Betolta a székét és kisétált.

Nell a földszintre sietett, majd vissza az emeletre. – Mehetünk! – kiáltotta. Norrie a kulcsai után tapogatott a zsebében. – Mondtam Mrs. Rockfordnak, hogy nyitva hagyjuk ezt az ajtót, így hallani fogja, ha Jimmy esetleg felébred – magyarázta Nell, majd megindult lefelé a lépcsőn. Norrie utána.

A kocsi kétszer is lefulladt, míg Norrie kiállt a garázból. – Mit is mondtál, hol van ez a hely? – kérdezte fakó, ingerült hangon.

– Csak menj tovább! – utasította Nell. – Majd szólok.

Sötét és különösen hideg éjszakában hajtottak. Távol ültek egymástól, és az előttük lévő utat figyelték.

A szabó háza egy kis spanyol épület volt, amelyet jócskán benőtt a bozót. Két hatalmas, ronda kaktusz magasodott a járdaszegélyen. Az ajtó fölött, két fém rúdra függesztve egy rongyos napellenző lógott. Az összes ablak fényesen világított.

Az ajtóhoz sétáltak. – Még mindig ezt akarod? – kérdezte Norrie.

– Csak csengess! – sürgette Nell, és egy mély lélegzetet vett.

Norrie lenyomta a gombot; hangos, éles csörrenést hallottak. Belülről nehéz léptek zaja szűrődött ki, és egy tömzsi, középkorú asszony nyitott ajtót. – Tessék? – kérdezte.

Nell gyorsan előrelépett, maga mögött hagyva Norrie-t a küszöbön. – Sajnálom, hogy most háborgatjuk... – kezdte. Az asszony hátrább lépett. – Szomorúan hallottuk a hírt Mr. Palekről ...

Az asszony megálljt parancsolva maga elé tartotta a kezét. – Mrs. Palek most senkit sem fogad.

Nell oldalra lépett, megkerülve a kinyújtott kezét. – ... és csak azt szeretnénk megtudni, hogy ...

– Én a nővére vagyok. És senkit sem akar látni.

Mrs. Palek egy fotelban üldögélt az üres kandalló mellett, és egy zsebkendőt szorongatott. Fekete ruhát viselt, és megbomlott ősz haja féloldalt, lazán egyik fülére omlott. A boltban mindig keményített házi ruhát hordott, és haját hátul feszes kontyban fogta össze. Rendkívül barátságos asszony volt, aki soha sem számolt fel különdíjat semmiért, talán csak az öltönyvasalásért. – Megyek, megkérdezem a szabót – mondta mindig. – Megkérdezem a szabót. – Aztán hátrament, és mindig mosolyogva tért vissza. – A szabó azt mondja...

Nell érezte, ahogy Norrie csendesen álldogál mögötte. Egy lépést tett előre. – Jó napot, Mrs. Palek! – üdvözölt az özvegyet.



Mrs. Palek ránézett. – Mrs. Fougler vagyok – mutatkozhatott be végre Nell. Mrs. Palek továbbra is rászegelte tekintetét, de szemében az értelem legcsekélyebb szikrája sem pislákol.

Mrs. Palek nővére ekkor karon fogta Nell-t. – Köszönjük, hogy eljöttek – mondta halkan, miközben testvérét figyelte –, de most senkit sem akar látni. – Az ajtó felé tessékelte Nell-t. – A temetés szombaton lesz – mondta.

Nell erősen megvetette a lábát. – Csak egy percre szeretnék beszélni vele. Mik a tervei? Itt marad?

Az asszony erősebb volt, mint Nell; így lassan az ajtó felé hátráltak. – Hozzám költözik – mondta a nővér. – Eagle Rockba. Ha a jövő héten ismét felkeresik, örömmel fogadja önöket.

Nell és Mrs. Palek nővére csendben álltak az ajtóban, de a huzavona észrevétlenül is tovább folyt kettejük között. Norrie ekkor Nell felé nyúlt, és elhúzta karját az asszonytól.

– Nell! – szólította. – Most már menjünk haza!

Nellnek könnyebb dolga volt vele, mint Mrs. Palek nővérével; csak erőteljesen megrántotta a karját, és Norrie elengedte. – Csak egy percre zavaránk – mondta –, a házbérlet ügyében.

– Rendben – felelt az asszony. – Majd a jövő héten.

Mrs. Palek hirtelen a szájához emelte zsebkendőjét, és lehunyta a szemét. Nell ekkor már a szoba felé tartott.

– Nell! – kiáltott utána Norrie, majd követte.

– Jó lakbért fizetnénk – lépett oda az özvegyhez Nell. – Tudja – fordult az asszony nővéréhez –, van egy kicsi fiunk; Mrs. Palek ismeri, és nincs hol laknunk. *Mindennél jobban* szükségünk lenne egy helyre. Nagy felárat fizetnénk...

– A jövő héten – szólalt meg Mrs. Palek. Nem Nellhez beszélt, a feje fölött a nővéréhez intézte szavait, de az most elbizonytalanodva állt, és Nell-t hallgatta.

– Talán kettőért, kétszáz dollárért? – tett ajánlatot Nell. – Kétszáz dollár felár és egyszáz havi díj.

Mrs. Palek furcsa hangot hallatott, valamit a zokogás és a csuklás között. – Huszonnégy év – motyogta –, huszonnégy évig laktunk itt...

– Nell! – rimánkodott Norrie. – Az Isten szerelmére!

De Mrs. Palek nővére most Nellre figyelt. – Ez egy tisztességes ajánlat – jegyezte meg. – Sokat jelentene nekünk. Nem sok mindene maradt. A bolt sem megy valami...

– Szép, állandó jövedelmmel rendelkezne így – érvelt Nell.

– Persze, el is adhatná – gondolkodott hangosan az asszony –, de manapság az árak...

– Huszonnégy év – szólalt meg ismét Mrs. Palek, és könnyek csorogtak az arcán.

A nővére hozzá hajolt. – Rose, talán ki is adhatnád – súgta testvére fülébe. – Akkor minden el lenne intézve. Minden hónapban szép összeghez jutnál. Velünk élnél, és ráadásul még egy tisztességes jövedelmed is lenne. A ház meg továbbra is a tied maradna.

Mrs. Palek elfordította a fejét. – 1923-ban jöttünk ide... – folytatta.

– Olyan sokat jelentene számunkra, Mrs. Palek – szólította meg ismét Nell –, különben szét kellene szakítanunk a családjunk.

– Akkor ez így rendben is lesz, ugye Rose? – kérdezte a nővére nyájasan.

Mrs. Palek mozdulatlanul ült, de a fejével lassan bólintott. Nell a háta mögül hallotta, amint Norrie mozgolódni kezd. Mrs. Palek nővére felegyenesedett. – Akkor meg is egyeztünk, Mrs. ...

– Fougler – segítette ki Nell. – Mikor...?

– Valamikor a jövő héten – válaszolt az asszony. – Visszaviszem őt magammal Eagle Rockba. A lányom szobája egészen az övé lehet. Ő ugyanis fent él Seattle-ben, Washington államban. Ápolónő. Kérem, hagyják meg a telefonszámukat, majd értesítem önöket.

Nell kinyitotta a táskáját. – Talán hagyhatnék itt önnek egy kis előleget. Épp nálam van a csekkfüzetem. Jól jöhet a pénz...

– Ellátjuk, bármire is legyen szüksége – hárította el az asszony hűvösen Nell –, de ha feltétlen itt akar hagyni egy csekket... – Arrébb tolt egy üveg aszpirint és egy jeges zacskót a dohányzó asztalon, hogy helyet csináljon Nellnek az íráshoz.

Nell kiállított egy csekket, és meglöbögte a levegőben, hogy száradjon. Norrie ekkor mögé került, és a csekkért nyúlt, de Nell elkapta előle. – Ne! Add azt ide! – kérte Norrie, és Nell tudta a hangjából, hogy nem lesz semmi baj. Odaadta neki a csekket.

Norrie elvette. Rá sem pillantott Nellre, és a bal alsó sarokba a következőket írta: *Az első havi teljes bérleti díj fejében.* – Mi a lakcím? – kérdezte.

– Tizenhárom-húsz, Kerringham – válaszolt Nell. Norrie a címet is odaírta, aztán átnyújtotta a csekket Mrs. Palek nővérenek, és az ajtóhoz lépett. Az asszony gyorsan végigfutott a papíron, majd az aszpirines üveg alá helyezte.

Nell ezek után Mrs. Palekhez fordult. – Vissza kellett volna vigyem Jimmy-t Chicagóba – hadarta halkan. – Ön ismeri Jimmy-t, a mi kisfiunkat... – Mrs. Palek továbbra is vakon meredt maga elé. – Nem volt hely, ahol lakhattunk volna. Vissza kellett volna őt vigyem Chicagóba. Ön ismeri Jimmy-t...

– Ráírták a telefonszámukat a csekkre? – kérdezte Mrs. Palek nővére.

– Már egyszer éltünk külön három évig a háború alatt – folytatta Nell. – Nehéz egy gyereknek apa nélkül. Vissza kellett volna őt vigyem Chicagóba.

Mrs. Palek nem figyelt. – Talán szeretnének körülnézni. – ajánlotta fel a nővére.

– Nem – utasította vissza Norrie.

Nell sóhajtott, és az ajtó felé indult. Mrs. Palek nővére követte. – Gondolom, önöket nem érdeklik a bútorok. Pedig inkább adnám el önöknek, mint azoknak a kereskedőknek.

– Bútorok! – kiáltott fel Nell. – De azt a havi száz dollárt egy bútorozott házért fizetjük!

– Ó, nem – válaszolt a nővér. – Nem, nem. Egy szó sem esett még a bútorokról.

Nell meg sem tudott szólalni, csak bámult rá értetlenül. – Mennyit akar a bútorokért? – kérdezte Norrie.

Az asszony körbejárta tekintetét a nappali rozsdabarna moher ülőgarnitútráján. – Hát, van néhány szép holmija. Kaphatna értük vagy ötszáz dollárt. Beleértve a kandallót is.

– De... – kezdte Nell.

– Rendben – válaszolt Norrie. Kézfogásra nyújtotta kezét, és az asszony elfogadta. – Köszönöm, Mrs. ...

– Robbins – mutatkozott be az asszony.

Lesétáltak a járdaszegélyig; a sétányon mozgó árnyékok figyelték, míg az ajtó



becsukódott mögöttük; majd beszálltak a kocsiba. – Megváltoztathatják – kérdezte Nell –, amit a csekkre írtál az első havi bérleti díjról?

– Csak akkor, ha nem váltják be. A felirattal hivatalosabbnak néz ki a dolog, de nagy valószínűséggel nem akarnak majd magasabb összeget. – Megkerülték a tömböt és hazahajtottak.

Nell a gondolataiba merült, majd mikor még két tömböt megtettek, előhozakodott a kérdéssel. – Vagy még mindig úgy gondolod, hogy jobb lenne visszamennünk Chicagóba?

Norrie felhúzódtott a járdaszegélyre és átkarolta. – Nell – mondta kedvesen –, Nellie – és keményen szájon csókolta. Ölekezni kezdtek.

Kis idő múlva Nell arrébb húzódtott. – Azt ígértem Mrs. Rockfordnak, hogy nem maradunk sokáig. Moziba megy.

Norrie elindította a kocsit. – Oké, Mrs. Rockford! – kurjantotta. – Jövünk! Fougler Rockfordnak, jelentkezz! Fougler Rockfordnak, jelentkezz!

Nell hangos nevetésben tört ki. – Megkerüljük a harcmezőt! – kiáltotta Norrie. – Behatolunk, Rockford! Behatolunk, Rockford! Vége!

Nell elővette a zsebkendőjét, és megtörölte a szemét. – Ez nem vicces! – tiltakozott. Úgy nevetett, hogy alig tudott beszélni.

– Vettem! – üvöltötte Norrie. – Küldetés teljesítve! Minden célpont lőtávolságon belül! Ház bemérve, objektum megsemmisítve!

Nell felegyenesedett és abbahagyta a nevetést. – Norrie! – próbálta leállítani. – Nem szabad! Szegény Mrs. Palek! Annyira össze voltak nőve. Látnod kellett volna őket; olyan édesek voltak együtt. Akár egy gerlepár...

– Te is nevettél – vetette a szemére Norrie.

– Igen – ismerte el Nell. – De ezt tényleg nem szabad. Nem helyénvaló ebből tréfát űzni... A haja olyan zilált volt...

– Ki űz ebből tréfát? – háborodott fel Norrie. Egy kicsit odébbhúzódtott. – Te jó ég, csak nem hiszed, hogy megcsúfolom az emléket?

– Nem úgy értettem – magyarázkodott Nell. – Csak azt akartam mondani, hogy...

– Azt hiszed, számít neki, hogy nevetsz vagy sem? – kérdezte Norrie. – Rá se hederít már. – Megállt a kocsifeljárón. – Ne aggódjon, Mr. Palek! Nem leszünk tiszteletlenek. Fougler Paleknek! Ott vagy, Palek? Rendben, Palek, ne aggódj! Vétel!

Nell úgy nevetett, hogy alig tudott kikászálódni a kocsiból. Norrie karjába kapaszkodott. – Fougler Paleknek! – suttogetta újra Norrie. – Veszed az adást, Palek? Vétel, Palek! Vége... – És feltámogatta a még mindig kacagó Nell-t a lépcsőn.

Maczák Zsuzsanna fordítása

Wilma Shore 1914-ben született. A középiskola első két osztályának elvégzése után gyors- és gépirónőként kezdett dolgozni. Otthoni irodalmi környezetének köszönhetően természetszerűleg vonzódott az íráshoz. Fő műveit a novella műfajában alkotta, amelyeket számos folyóirat közölt, a népszerűtől az irodalmin át, egészen az olyan haladó szellemiségű fórumokig, mint a *MASSSES & MAINSTREAM*. A fordítás alapjául a szerzőnek az alábbi antológiában megjelent munkája szolgált: *The American Century: A Collection of American Short Stories Reflecting the Nature of Society in the United States*. Ed. with a Postscript by Maxim Lieber. Berlin, 1961



Fotó: Tóth Balázs Zoltán

BILLY COLLINS

Bevezetés a költészetbe

Arra kérem őket, fogjanak egy verset,
és tartsák magasra a fény felé,
mint egy színes diát,

vagy tapasszák fülüket kaptárának.

Azt mondom, ejtsetek egy egeret a versbe,
és figyeljétek, hogyan próbál kitalálni,

vagy járkáljatok a vers szobájában,
és tapogassatok villanykapcsoló után a falakon.

Azt akarom, hogy vízisíeljenek
keresztbe-kasul a vers felszínén
kiintegtetve a partra a szerző nevének.

De ők nem akarnak mást,
csak odakötözni a verset egy székhez,
és kicsikarni belőle egy vallomást.

Ütni-vágni kezdik gumicsővel,
hogy kiderítsék, mit is jelent valójában.

(The Apple That Astonished Paris, 1988)

Feledékenység

A szerző neve illan el legelőbb,
engedelmesen követi a cím, a cselekmény,
a szívszorító zárlat, s az egész regény,
mit egyszeriben mintha nem is olvastál,
s még csak hírből sem ismertél volna,



mintha egykori emlékeid fognák magukat,
és szép sorjában visszavonulnának az agy déli féltekéjére,
egy kis halászfaluba, ahol nincs telefon.

Rég elbúcsúztál már a kilenc Múza nevétől,
figyelted, mint szedelőzködik a másodfokú egyenlet,
s még most is, ahogy a bolygók rendjét memorizárod,

valami más épp illanóban van, mondjuk egy virág,
egyik bácsikád címe, Paraguay fővárosa.

Bármit próbálsz is felidézni,
nincs ott a nyelved hegyén,
még csak spleened valamely homályos zugában sem bujkál.

Elsodorta valami sötét mitikus folyó,
melynek kezdőbetűje L, már amennyire emlékszel,
magad is úton a feledésbe, ahol csatlakozol majd azokhoz,
akik még úszni és biciklizni is elfelejtettek.

Nem csoda, ha az éjszaka kellős közepén felkelsz
megnézni egy híres csata dátumát valamilyen hadtörténeti könyvben.
Nem csoda, ha odakint a hold is mintha egy valaha kívülről fűjt
szerelmes versből libbent volna elő.

(Questions About Angels, 1991)

Széljegyzetek

Egyik-másik jegyzet szilaj,
párharcot vív a szerzővel,
végig ott dühöng a szélen, minden oldalon,
apró fekete firkaként.
Ha a kezem közé kaphatnálak,
Kierkegaard, vagy Conor Cruise O'Brien,
– mintha ezt mondanák –
bereteszelném az ajtót és egy kis logikát vernék a fejedbe.
Más kommentárok inkább fölényesek vagy lesöprők –

„Baromság.” „Ugyan már!” „Na ne!” –
ilyesmi.

Emlékszem, ahogy egyszer fölpillantottam az olvasásból,
hüvelykujjam mint könyvjelző,
és próbáltam elképzelni, hogyan nézhet ki az,
aki az *Emily Dickinson élete* egyik bekezdése mellé
azt írta: „Ne legyél már olyan gyagya”.

Az egyetemisták szerényebbek,
elég nekik, ha otthagyhadják lúdtalpuk nyomát,
végig, a lap homokpartján.
Egy Eliot-versszak mellé valaki odafirkantja: „Metafora”.
Valaki más vagy ötvenszer megjegyzi az „Irónia” jelenlétét
a *Szerény javaslat* bekezdéseinek szegélyén.

Vagy üres lelátókról szurkolnak rajongóként,
kezükből tölcsért formálva.

„Pontosan”, üvöltik
Duns Scotus és James Baldwin felé.

„Igen.” „Telitalálat.” „Ez az!”
Pipák, csillagok és felkiáltó jelek
zuhognak alá az oldalvonalak mentén.

S ha sikeresen megszerezted az egyetemi diplomát
anélkül, hogy valaha is azt írtad volna a margóra:
„Ember vs. Természet”, mostmár talán
ideje tenned egy lépést előre.

Mind magunkévá tettük a fehér szegélyt,
és toll után nyúltunk, ha másért nem, hát hogy megmutassuk,
nem csupán henyéltünk a fotelban, könyvet lapozgatva;
valamilyen gondolat lenyomatát hagytuk az útfélen,
elültettünk egy benyomást a perem mentén.

Hüvös zárkájukban még az ír szerzetesek is
rövid félréket vetettek az Evangéliumok szélére
a másolás kínjairól,
az ablakuk közelében éneklő madárról,
a lapot beragyogó napfényről –
névtelenül, elpotyázva a jövőbe,
egy náluknál tartósabb szállító edényen.



És Joshua Reynoldsot sem olvastad,
mondják, míg nem olvastad
Blake őrzöngő firkantásaitól koszorúzva.

Amelyikre mégis legtöbbet gondolok,
amelyik medálként himbálózik rajtam,
az abba a *Zabhegyező*-be volt beleírva,
melyet a helyi könyvtárból kölcsönöztem
egy lassú, forró nyáron.
Épp akkor kezdtem a gimnáziumot,
halomra olvastam a könyveket egy heverőn, szüleim nappalijában,
s elmondani sem tudom,
milyen iszonyatosan elmélyítette magányomat,
milyen marónak és felerősödöttnek tűnt egyszerre a világ,
mikor az egyik oldalon szemembe ötlött

néhány zsírfoltnak tűnő maszat,
s mellettük, puha ceruzával, az írás –
tudtam: egy gyönyörű lány lehetett,
akivel sosem találkoztam –
„Elnézést a tojássaláta foltokért, de szerelmes vagyok.”

(Picnic, Lightning, 1998)

Nyájas olvasó

Baudelaire a fivérének tekint,
Fielding meg ki-kiszól hozzád,
mintha aggódna, nehogy becsukd a könyvet,
s íme, most én is újra szólítlak,
figyelmes szellem, sötét hallgatag alak
e sorok ajtajában.

Pope melegen fénylő szobájában fogad,
levesz megmutatni egy bőrkötéses Ovidiust.
Tennyson körülárkolt kertre nyit kaput,
Yeats társaságában pedig derékbátort barackfának dől sz,
alacsonyan vonuló felhőkkel az égen.

De most itt vagy velem,
nyugalomban, megalkotva e lap nyílt színén,
nem zár magába minket szoba vagy kiglancolt kert,
semmiféle Zeitgeist nem menetel a háttérben,
semmilyen súlyos étosz nem terül ránk köpenyként.

Találkozásunk oly rövid és esetleges,
észrevétlen a Történelem monoklis szemének,
lehetnél a férfi, akinek az ajtót tartottam
reggel a bankban vagy a postán,
vagy aki a sült halam csomagolta.
Lehetnél járókelő, aki mellett elmentem az utcán,
vagy arc egy közeledő autó volánja mögött.

A napfény megvillan a szélvédőn,
és mikor felnézek a visszapillantóba,
látom, ahogy távolodsz – ekhóm, ikertestvérem –
és eltűnsz egy kanyarban, ezen a kavargó úton,
melyen együtt kell utaznunk.

(The Art of Drowning, 1995)

Az olvasó portréja müzlievés közben

*„A költő ... sosem közvetlenül szól,
mintha reggelizés közben beszélne valakihez.”*
– Yeats

Minden reggel ott ülök, veled szemben,
ugyanannál az asztalkánál,
a nap beragyogja a kipakolt holmikat –
a kék-fehér kancsó ívét,
a gyümölcsös tálat –
rajtam pulóver vagy köntös,
te magad: láthatatlan.



Többnyire csak lebegünk
a hallgatás mély tava fölött.
Egyenesen téged bámulak
vagy kinézek az ablakon, a kertre,
az erőtől duzzadó égre,
a fák mögött vonuló felhőkre.

Nem kell odaadnom a pirítóst,
a lekváros tégelyt,
sem egy csésze teát öntenem neked;
elbújhatok az újság mögé,
s foroghatok lesújtó hírei dobverésében.

De megeshet, hogy észreveszem,
ahogy kivágódik egy kis ajtó
a reggeli fuvallatban,
s talán egy álom
tealevelei tapadnak
a reggel porcelán lejtőjéhez –

akkor előrehajolok,
könyökkel az asztalon,
hogymondjak neked valamit,
te pedig felnézel, mint mindig,
kanaladról tej csöpög, és készségesen figyelsz.

(Picnic, Lightning, 1998)

Sorok jó háromezer mérföldre a tinterni apátságtól

Jártam már itt, réges-rég,
és most megint itt vagyok
– ez a megfigyelés olyan gyakori
a költészetben, mint az eső az életben.

A pasas mondjuk
valami angol tájat bámul,

juhokkal pöttyözött domboldalakat,
a lankákat tetőző magas fák sorát,

vagy mondjuk egy sötét bajor erdő
árnyait átszelve mélázik,
cikk sajttal és mesegyűjteménnyel
a hátizsákjában.

De az érzés mindig ugyanaz.
Az első alkalom jobb volt.
A mostani meg sem közelíti.
Nem vagyok úgy feldobva, mint akkor.

Mindig hiányzik valami:
hattyúk, a tófelszín csillámlása,
egy apró, de lényeges érintés.
Vagy a dolgok veszítettek régi vonásukból.

Az ég mélyebb volt, tágasabban kék,
a felhők meg dómszerűbbnek tűntek,
és a víz is nagyobb robajjal
zúdult át a sziklákon.

Karosszékből figyeltük,
ahogy a szegény szerző mellényben
felidézi gyermekkora szédítő jéghegyeit
és a gabonatáblában álló malmokat.

Hallottuk, a rég megholt költők
mint szavalják el meghalásukat
valami hegyfokon, folyóparton,
egy szénaboglyánál vagy csalitosban.

Hallgattuk kínjukat,
mely úgy árad a versekből,
ahogy tömlőkből tör elő a víz,
ahogy a tűzről szóló rövid beszédét tartja meg mindig a gyufa.

S amikor végül letesszük a könyvet,
hátradőlünk, lehunyjuk



betűktől sajtó szemünket,
és belecsúszunk az alvás könyvjelzőjébe,

elég iskolázottak leszünk, hogy tudjuk:
mikor felébredünk,
nem sokkal vacsora előtt,
a dolgok közel sem állnak majd olyan jól, mint korábban.

Hiányozni fog valami
ebből a hosszú, koporsó alakú szobából,
a falak és ablakok most
a szürke két különböző árnyalata csupán,

a fénylő gardénia lekonyul
a terrakotta cserépben.
A padlón pedig cipők, zoknik,
barnuló almacsutka.

Semmi nem lesz olyan, mint volt
pár órája, a nagyszerű múltban,
szunyókálásunk előtt, az Aranykorban,
mely nem sokkal úgy ebéd után ért véget.

(Picnic, Lightning, 1998)

Fogarasi György fordításai

Billy Collins (1941) New York-i születésű költő, számos díj és elismerés birtokosa, 2001-ben elnyerte az Egyesült Államok koszorús költője címet. Eddigi kötetei: *Pokerface* (1977), *Video Poems* (1980), *The Apple That Astonished Paris* (1988), *Questions About Angels* (1991), *The Art of Drowning* (1995), *Picnic, Lightning* (1998), *Nine Horses* (2002). 33 verset tartalmazó CD-je: *The Best Cigarette* (1997). Itt közölt versei 1991-es, 1995-ös és 1998-as köteteiben jelentek meg.

PIER PAOLO PASOLINI

Öninterjú

Kérdés: Akad bármiféle előzménye új filmjének korábbi munkái között?

Válasz: Igen, előcitolhatja esetleg a *Disznóólat* [*Il porcile*]. De az *Orgiára* is emlékeztetném, amely színpadi darabot még 1968-ban rendeztem Torinóban. Először 1965-ben ötlött fel a gondolata, majd meg is írtam hatvanöt és hatvannyolc között a *Disznóóllal* párhuzamosan (eredetileg a *Teoréma* [*Teorema*] is színpadra íródott). De Sade a „kegyetlen színházon”, Artaud-n, és bármilyen furcsán hangzik, Brechten keresztül jutott el hozzám, amely szerzőt korábban nem különösebben kedveltem, s aki iránt hirtelen, ám nem túlcsonduló rokonszenv fejlődött ki bennem a perbe fogásomat megelőző években. Sem a *Disznóól*, sem az *Orgia* nem töltene el túlzott boldogsággal: az elidegenedést és a közönyt nem nekem találták ki, ahogy a „kegyetlen színház”-at sem.

K: És a *Salo*?

V: A *Salo* valóban „kegyetlen film” lesz, oly kegyetlen, hogy (feltételezésem szerint) el kell majd távolodnom tőle és úgy tennem, mintha nem hinnék benne, kicsit adni a hüvöst...de hadd fejezzem be a film előzményeivel kapcsolatos gondolatmenetemet. 1970-ben a Loire völgyében jártam; a *Dekameronhoz* [*Il Decamerone*] kerestem helyszíneket. Ekkor hívtak meg Tours egyetemére, hogy vegyek részt egy vitában a hallgatókkal. Az ott tanító Franco Cagnetta nyomta a kezembe a Gilles de Rais-ről szóló könyvet a tárgyalásával kapcsolatos néhány dokumentum társaságában azt gondolván, esetlegesen egy film témájaként szolgálhat számomra. Néhány hétig komolyan foglalkoztatott a téma, de aztán letettem róla. Ekkor már túlságosan is a *Trilogia della vita* kötötte le az időmet.

K: Miért tett le róla?

V: Egy „kegyetlen” film túl nyíltan politikai (akkoriban destruktív vagy anarchista) lett volna, ezért őszintétlen. Talán mert megérezttem, kissé profétikusan, hogy a legőszintébb dolog, amit tehetek abban a pillanatban, egy filmet készíteni a szexualitásnak arról a fajtájáról, amelyikben a kéj, az élvezés az elnyomás/elfojtás kompenzációja (s ez így is volt) – egy fenoménről, amelyik örökre eltűnt, a korral együtt. A következő időszakról a társadalmi tolerancia keretei között a szex már szomorú, gyötrő dologként mutatkozik. A *Trilógiában* korábbi realista filmjeim karaktereinek szellemét idézem meg. Természetesen nem a vádjaim, hanem az „elveszett kor” iránti igen heves szeretetem az, amiért nem az emberi természet bizonyos aspektusait pécézem ki, bélyegzem meg, hanem egész (szükségszerűen sok mindent elnéző) jelenünket. Mi most vagyunk *ebben* a jelenben – kérielhetetlenül –, és alkalmazkodtunk hozzá. Emlékezetünk mindig rendkívül szegényes. Ennélfogva a ma történései



életünk történései: egy olyan toleráns hatalom szabja ki ránk a maga elnyomását, amely a represszív formák legkegyetlenebbike. A szex többé semmi élvezetet sem hordoz magában. A ma fiataljai csúnyák és kétségbeesettek, kártékonyak vagy legyőzöttek.

K: Ezt akarja kimondani a *Salóban*?

V: Nem tudom. Én ezt tapasztaltam – amit nem tudok csak úgy félredobni. Ez egy érzés. Ezen tépelődöm, ezt szenvedem meg. Vagyis, talán, ezt akarom kifejezni a *Salóban*. A nemi viszony egyfajta nyelv (az én esetemben mindez kristálytisztán és explicit módon fogalmazódott meg főleg a *Teoremában*): ma a nyelvek és a jelrendszerek változáson mennek keresztül. Olaszországban a nemiség nyelve vagy jelrendszere radikálisan átalakult az utóbbi években. Nincs hova menekülni a saját társadalmam nyelvi konvencióinak evolúciója elől, ideértve a szexualitást is. Mára a szex egy társadalmi kötelezettség kielégítését szolgálja, nem pedig a társadalmi kényszerekkel szembefeszülő gyönyör kínálata. Így lépett a fölemelkedés útjára egy olyan szexuális magatartásforma, amelyik radikálisan különbözik az általam megszokottól. Ezért számomra ez a trauma majdnem tolerálhatatlan volt (és az is maradt).

K: Röviden, ami a *Salót* illeti...

V: A *Salóban* a szex ennek a helyzetnek a reprezentációja vagy metaforája, mindaz, amiben manapság élünk: a szex mint kötelezettség és rútság.

K: Viszont én érteni vélem egyéb szándékait is, nem annyira belülről jövő, inkább direkt szándékait...

V: Igen, ide próbálok kilyukadni. Eltekintve a nemi viszonyok (kényszeres, ocsmány) metaforizációjától, amiket a fogyasztói hatalom toleranciája porcióz ki nekünk manapság, mindenféle szex a *Salóban* (és akad belőle bőven) a hatalom és a neki alávetettek metaforája is. Másként fogalmazva, a marxi tárgyiasított ember (talán onirizmusba hajlóan) reprezentálódik: a test tárggyá redukálása (a kizsákmányolás intézményén keresztül). Így aztán a szex egy szörnyű, metaforikus szerepet kell játsszon a filmben. A *Trilógia* abszolút ellentételezése (amennyiben a szex egy represszív társadalmi rendben valóban a hatalmat gúnyolta ki).

K: De a *Sodoma 120 napja* nem *Salóban* játszódik 1944-ben?

V: *Salo* és Marzabotto helyiségekben. Annak a hatalomnak a szimbólumává emeltem, amelyik eltárgyasítja az individuumot (például Jancsó Miklós legjobb filmjeiben), a fasiszta hatalomévé, ebben az esetben a *Salói* Köztársaságévé. Azonban, természetesen, itt egy szimbólumot vizsgálunk. A reprezentáció könnyebb, ha egy archaikus hatalmi konstrukciót vonunk be. A valóságban az egész film alatt jókora üres rést hagytam szabadon, amelyik térben megfogalmazódhat, hogy az archaikus hatalmi modell, minden hatalmi konstrukció

szimbólumává emelve, megközelíthető a képzelet által, bármelyik lehetséges formáját vegyük is alapul... És akkor...íme: a hatalom anarchisztikus. Összefoglalva, a hatalom leganarchisztikusabb verzióját a *Salói* Köztársaságban kell keresnünk.

K: És hogy kerül ide de Sade?

V: Bizony idekerül, de még mennyire, mert pontosan de Sade a hatalom anarchisztikus voltának legnagyobb lírikusa.

K: Mi módon?

V: A hatalomban, bármelyik fajtájában, legyen az törvényhozó vagy végrehajtó, akad valami könyörtelen. Tény, hogy a törvények és a gyakorlat semmi egyebet sem tesz, mint szankcionálja és megengedi az erők legősibb és legelvakultabb erőszakátételt a gyengéken: ez pedig, ismétlem, a kizsákmányoló erőszakátétele a kizsákmányoltakon. A kizsákmányoltak anarchiája kétségbeesett, idillisztikus, mindenekelőtt pedig valószerűtlen: az örök megvalósíthatatlan; míg hatalmi párja laza könnyedséggel fejezi ki önmagát a kódokon és a praxison keresztül. De Sade erejét az adja, hogy nem tesz mást, mint lejegyzni a Szabályokat, majd pedig rendszeresen alkalmazza őket.

K: Elnézését kérem, amiért visszatérek egy praktikus nézőponthoz: mindez konkrétan hogyan kerül át a filmbe?

V: Elég egyszerűen, többé-kevésbé úgy, mint de Sade könyvében. Négy erőteljes, ontologikus, ennél fogva zsarnoki férfi (a herceg, a bankár, a bíró és a monsignore) „alacsonyítja” alázatos áldozatait „tárgyakká”. Mindez afféle misztériumjátékként tűnik elénk, meglehet, összhangban de Sade szándékával, egyfajta dantei struktúrában – egy Anti-inferno és három Kör. A központi képzet, metonimikus jelleggel, a bűnök akkumulációja: ám hiperbola is egyben (ugyanis át akartam lépni az elviselhető határait).

K: Ki az a négy színész, akik a négy szörnyeteget interpretálják?

V: Nem tudom, hogy szörnyetegek-e vagy sem: mindazonáltal nem jobban vagy nem kevésbé, mint áldozataik. Színész kiválasztáskor a tőlem megszokott „kontamináció” technikáját alkalmaztam – először szokatlan módon, Aldo Vallett, aki húszegynéhány éves karrierje alatt még egy sort sem mondott el; azután egy régi barátomat, Giorgio Cataldit, a római „borgaté”-ből (a *Csóró* [*Accattone*] forgatása alatt találkoztunk); majd egy író, Umberto Paolo Quintavallét, végül pedig egy színészt, Paolo Bonacellit.

K: És a négy szajha-mesélő?

V: Három gyönyörű nő (a negyedik a zongorista, hiszen három Kör van): Helene Surgere,



Caterina Boratto és Elsa di Giorgi. A zongorista szerepét Sonia Saviange játssza. A két francia színésznőt azután választottam ki, miután megnéztem Vecchiali *Femmes Femmes* című moziját Velencében, ezt a csodálatos filmet, ahol a két színésznő – nem kilépve francia nyelvi környezetből – (igazán) „fenséges”.

K: És az áldozatok?

V: Mindegyikük amatőr. Eleve modell lányokat kerestem, mert, magától értetődik, gyönyörű testekre volt szükség, s ami még fontosabb, a póreségtől nem visszarettenő fiatal nőkre.

K: Hol forgat?

V: *Saloban* (belső) és Mantuában (belső és az összefogdosási-elrablási külső), Bologna és környékén; az elpusztult Marzabotto helyébe egy renói kisváros lép.

K: Tudomásom szerint a forgatás két hete indult el. Mondana pár szót az eddig elvégzett munkáról?

V: Ettől kíméljen meg, kérem. Aligha létezik érzelmesebb valami a forgatás közbeni élményeiről mesélő rendezőnél.

Domokos Tamás fordítása





A belső határvonalakon túl

– Urbán Andrással Orcsik Roland beszélget –

Színházi indulásod a zentai A.I.O.W.A. csoporthoz kötődik. A '90-es évek második felében főszámoló társulat még néhány előadás erejéig nélküled is folytatta a munkát (pl. Pestis, Átváltozások, A furulyás). Az egykori tagok továbbra is dolgoznak, pl. Keszég László Pesten a Pont Műhely formációt vezeti, együtt működik a hajdani AIOWA-tagokkal is (Baranyi Szilvia, Karácsonyi Attila, Vicei Zolt). Francia Gyula a Metanoióban és Nagy József JEL színházban játszik. Te is össze-összeállsz egykori tagokkal, Erdélyi Herminával, Pletl Zoltánnal, Mezei Szilárddal (zene) és Molnár Zoltánnal. Annak ellenére, hogy ma már nem használsz, előadásaid nem ezen a néven futnak, mennyire kötődsz még az A.I.O.W.A. névhez?

Ez egy letisztázatlan történet maradt egyelőre. Tolnai Ottó jut eszembe, aki az egyik *Könyökkanyaros* interjújában arról beszél, hogy bár a '90-es évek elején véget ért egy A.I.O.W.A.-történet, ő továbbra is úgy viselkedik, úgy gondolkodik, mintha az A.I.O.W.A. ugyanúgy létezne. Azt hiszem, valahogy én is így vagyok ezzel. Számomra még mindig egy félig készen álló forma, amit akár működésbe is lehetne hozni. Ennyire kötődöm ehhez a névhez.

Áruld el a névválasztás körülményeit!

Ez nagyon egyszerű. Az A.I.O.W.A. szó, ha jól emlékszem – Keszég Laci is mesél valahol erről –, Bob Wilson kapcsán merült fel bennünk, ő ugyanis innen származik, itt dolgozott, ilyesmi. Akkoriban gyakran beszélgettünk egy színházi, művészeti csoport létrehozásáról saját nemzedékünk hasonló szenzibilitású, képességű és gondolkodású tagjaiból, s aztán valahol Laci egy performanszunkra utazva a fityójában megkérdezte, mit szólnék ahhoz, ha a mi csoportunkat IOWA-nak hívnánk. Én jó ötletnek tartottam, egy vizuális változtatással – megkülönböztetve a földrajzi névtől – A.I.O.W.Á-nak írtuk át. Mélyebb, koncepcionális eszmei mondanivaló a név mögött nem bujkált, egyszerűen megfelelő hangzásúnak tűnt. Emellett a továbbiak mind azt bizonyították, hogy jól működött. Hihetetlenül gyorsan terjedt, felismerhető volt. Rövid időn belül abban a környezetben olyan ismertté vált, akár a rock-együttesek neve, fogalomként szerepelt. Egy nagyon is divatos szó lett, vagy legalábbis megkerülhetetlen.

Ez mikor is volt?

A '80-as évek legvégén, '88-89-ben. A *Harmat* című előadás volt az első és tulajdonképpen az egyetlen igazán tiszta A.I.O.W.A. mű. A többi, produkciós értelemben mindig valami más formáció volt vagy más cég, vagy hogy mondjam, más szervezet, színház



előadása. Meg végtére azok az előadások is az A.I.O.W.Á-hoz tartoznak, amelyek már Magyarországon születtek a '90-es években, nélkülem, a csoport egy részének további létével.

Te hogyan viszonyulsz ezekhez a későbbi, nélküled készült darabokhoz?

Javarészüket nem láttam, csak a többiek elbeszélései alapján ismerem ezeket a darabokat. Tudom, hogy sok ember így találkozott a csoporttal, legalábbis Magyarországon. Ez abban az időben történt, amikor én nem létezhettem sem az A.I.O.W.A., sem a színház számára. Másként éltem akkoriban. Ez egy nem teljesen megoldott ügy számomra, és nem tudom, hogy az egész miként folytatódik, nemcsak nélkülem, hanem akár az én szándékaim nélkül. Tehát ez nem az a fajta A.I.O.W.A.-történet volt, amiről mi beszélgetünk. Nem is szeretnék erről rosszakat mesélni. Elfogadom, hogy mindez így történt, és jó is, hogy megesett, azzal együtt, hogy a mi viszonyaink is alakultak és változtak. Tehát ezt az A.I.O.W.A.-t nem éreztem a sajátomnak. Az, hogy most teljesen más emberek kerültek előtérbe, bizonyos alapszemélyeket felhasználva, már más kérdés. Pl. Francia Gyula említi egy interjúban, hogy meg kellett élnie valamiből. Legegyszerűbben fogalmazva, az a második korszak az én fejem felett tova tűnt. Úgy éreztem akkor, valakik külön kisajátítottak valamit, amire nem volt teljesen joguk, és ezt másként is lehetett volna csinálni. De most már rendben van, így kellett történnie.

Ez esetleg nem annak köszönhető, hogy az A.I.O.W.A egy szerzői kollektívaként működött, ahol kitüntetett rendező szerepe sem létezett?

A kollektivitás módszer is valami elindításához, vagy, hogy az emberek átadják ennek az egésznek magukat és részt is vesznek benne olyan erővel, amire szükség van. De mindez vissza is tud ütni. Amikor az ember rákényszerül arra, hogy a hatásköröket bizonyos szinten letisztázza, akkor meglepő következtetésekre juthat. És megesik sokszor, hogy valaki, aki az egésznek hasznos alkatrésze volt, az sokkal nagyobb helyet vagy szerepet tulajdonít saját magának, abból adódóan, hogy mindez közös. Azért mindig összeállt egy szűk kör, amelyik a kollektíva részeként komolyan tudott gondolkodni, és mindig akadtak emberek, akik ebben nagyon jól tudtak részt venni. Ám nem ők voltak, idézőjelben, az ideológusai vagy kitalálói, mozgatói az egésznek. A probléma akkor kezdődik, amikor ezek az emberek kerülnek előtérbe, vagy veszik kezükbe az ügyeket. Nekem az a bajom, hogy az A.I.O.W.A kapcsán mindig erről kezdünk el beszélni. Ez pedig azzal jár, hogy nem lehet megírni rendesen, mert egyszer le kéne ülni és tisztázni az egészet. Azt szeretném, hogy összejöjjünk erről beszélgetni, akkor talán helyrerázódhatnának kicsit a dolgok. Balog Józival, vagy mással is, amikor ilyesmi szóba került, mindig nagyon belterjes és célzatos lett, akkor én is próbálom finomítani, hogy ne legyen kemény mások felé. Tulajdonképpen erről felesleges is beszélni, legalábbis így. Jelen esetben annyi konstatálható, hogy van, ami nélkülem történt, nem érezhettem a sajátoménak, tehát ez nem része annak a kezdeti A.I.O.W.A.-projektnek. Ugyanakkor a régebbi tervek alapján még ez is belefér, mert egyszer

elhatároztuk, hogy azok az emberek, akik benne vannak a csoportban, használhatják a nevet. Azzal együtt, hogy ezt megelőzi egy párbeszéd, miközben eldöntjük, mi számít A.I.O.W.A.-projektnek és mi nem. De ezenkívül más hiba nem volt, és most sincs.

Bevallásod szerint kezdetben a szlovén NSK ösztémvészeti csoport mintájára szerveződtek. Mit jelentett akkor számotokra az NSK provokatív, radikális (ön)íroniája? Akad-e szerinted ma hasonló hatású jelenség a művészetben, akire vagy amire szívesen hivatkoznál?

Ez azért túlzás, bár azt hiszem, számomra nagyon is szimpatikus megmozdulás volt. Kétségtelen, az NSK elég széles körű, és nagy hatást gyakorolt mindannyiunkra. Az egész generációra. Szerintem mindenkire, aki az alternatív művészettel kokettált. De a szó szoros értelmében nálunk nem valósult meg abban a formában ösztémvészeti csoportosulás, mint náluk. Egészen más társadalmi elkötelezettségről van szó az NSK, mint a mi esetünkben. Szerveződés szintjén végül is az eszmei imidzsük az, ami talán érdekelt minket egy kollektíva felépítésében. Itt is ugyanúgy terveztünk különféle műhelyeket, amiket szekcióknak hívtunk az induláskor. Viszont nálunk egy teljesen más politikai, azaz nem is politikai: egy más társadalmi elkötelezettségről beszélhattunk. Más körülmények, más szellemiség: nem identikus az NSK-éval. Az persze kétségtelen, hogy az NSK hatott ránk, A.I.O.W.Á-sokra, akárcsak arra az egész szellemi atmoszférára, ami Jugoszláviában, és így Szabadkán is a '80-as évek végén vagy a '80-as évek közepe felé uralkodott. Tehát inkább ilyen fajta viszony volt ez.





Az NSK-ban is működik egy kollektívum, egy láthatatlan szellemi közösség. Az individuumnak is egészen más szerepe van ebben a virtuális NSK államban.

Igen, az A.I.O.W.A. is eljutott addig a pontig, hogy saját nemzetet, államot, vagy mit tudom én mit, alapítson. Nálunk is megjelentek ezek a fogalmak. Azt nehéz lenne különválasztani, hogy mindez pont onnan eredt-e vagy sem. Az összehasonlítással az a probléma, hogy két más szintű dologról van szó, akár a marketing ügyekben, akár eszmei síkon. Egyébként mi az a generáció voltunk, amelyiknek természetes volt, nem pedig feladat más-ként gondolkodni. Azok a generációs vagy művészeti falak, amikkel még most is küzdök, meg sem érintették ezt a szintet.

Egyébként nem vagyok nagy ismerője az egész NSK-nak. Én úgy élem meg, hogy ebben a térségben ők egy megkerülhetetlen tényező, de kábé ennyi. Most nem tudom magamban a hivatkozásokat megfelelően elhelyezni, mivel nem voltam az NSK nagy követője vagy rajongója. Annak ellenére, hogy ma is mélységes tiszteletet érzek irántuk, és nagy élmény velük találkozni bármiben is, legyen szó akár színházról, zenéről vagy képzőművészetről – de ennyi.

Melyek a legmeghatározóbb színházi élményeid?

Jelentős színházi akciókkal, Grotowskitól kezdve, csakis videón illetve filmen, irodalomban tudtam akkoriban találkozni. Kétségtelen, hogy a Ljubiša Ristićtel való találkozás döntőnek bizonyult, ami a drámai színházról van szó. Az ő III. Richárdja megkerülhetetlennek tűnik. Más szinten viszont Nagy József az, aki nagyon is meghatározta szerintem az egész generáció útját. Azt a fajta színházat, amit tőle láttam, valamiféle csodaként életem és életem meg még ma is. Ugyanakkor sok, talán kisebb hírnévű művész munkája is fontos. Most Perót említhetném, Perovics Zoltánt. Őt ténylegesen egy olyan színházi alkotónak látom, akinek a létezése, a színházi működése itt a környéken, amolyan természeti kincs. Tulajdonképpen elég furcsa, hogy a közelben létezik egy ilyen kaliberű színházcsináló, mint Peró, akinek kétségtelenül meg kellene tudnia valósítani önmagát, mint egy adott térben, színházban alkotó művészt, és már összefuthatna azokkal az erővel, akik fenntarthatják előadásait. Ő is valahol egy nagyon fontos pont.

A '90-es évek elején a pályafutásod összefonódott az akkor nemzetközileg is ismert Ljubiša Ristić-ével (aki anno Sziveri János mellett is kiállt). Később ez fájdalmas végjátékba torkollott. Tudomásom szerint Ristić független művészeti tevékenységébe beleszólt a politika. Hogyan tekintesz ma a közös évekre? Egyáltalán Ristić dolgozik még valahol?

Nem tudok arról beszélni, pillanatnyilag hol tart Ljubiša Ristić rendezői sorsa: körülbelül 10 éve már nem tartjuk a kapcsolatot. Az a pár korábbi év jelenti a közös időszakot. Ő mindig is egy politikailag elhivatott vagy legalábbis ideológiailag nagyon határozott véleménnyel bíró ember volt, és a színház, amit csinált, valahol politikai színháznak nevezhető, intézményi értelemben is. Azt az együttműködést, vagy mindazt, ami akkor

történt, nem itatta át a politika, ám mégis a színházról szólt. És a köztünk lévő párbeszéd is valahogy így zajlott le. Ez még az az időszak volt mindennapjainknak, amikor – annak ellenére, hogy a mi kisebbségi szempontjainkból mutatkoztak bizonyos hátrányai – kétségtelen, hogy Ristić munkája pozitívnak számított az adott környezetben. Ő egy haladó szellemű, baloldali ellenzéki volt. Ugyanakkor egy nyitott, emberi színházra építő szemléletet képviselt. Másrészt, akkortájt huszonegy-két éves fiatalember voltam, aki színházi értelemben afféle mesterének tartotta őt. Az, ami később lezajlott az életében, mármint az a fajta politikai elkötelezettség ott, akkor nem volt jelen, legalábbis nem abban a formájában. Én a kőszínházak közül más színházban nem is vágytam dolgozni. Ami érdekelt, az a Szabadkai Népszínház, amit ő igazgatott, és valahol sorsszerűnek tűnt, hogy én oda kerültem dolgozni, és hogy ott kaptam lehetőséget folytatni a színházi működésemet. Olyan volt ez a színház abban az időben, ahol sokminden megtörtént, nagyon nyitott légkör uralkodott. Olyasmi, ami sokszor ma is elképzelhetetlen. Én már előtte is jelentkeztem ott a fiatal középiskolás, színház iránt érdeklődő gyerekek között. Ristić inkább a színházi kérdésekben jelenetett sokat nekünk. Politikai értelemben a fenegyerek imidzsét magára öltve szaladgált, amit mi tudtunk, vagy elismertünk, de az egy másik történet volt. Ha viszont úgy nézzük, hogy én ott megcsináltam két előadást, és amennyiben ez értéknek számít, akár a magyar színházi kultúra, akár a jugoszláv színház számára, akkor az föltétlen csakis pozitívum. Mondjuk más színházban nem politikai okok miatt, hanem a színházzal szembeni korlátoltságból eredően nem történhetett semmi, ahogyan ma sem. A szabadkai színházban azért másként zajlott az élet. A sérelmeket a szőnyeg alá söpörve, tisztelettel éltem meg az akkori időszakot, ma is így látom, akkor is, ha ennek a történetnek számomra nem vidám a vége.

Úgy tűnik, a nem hivatásos színházi világban a Woyzeck olyan tekintélyű darab, mint Shakespeare művei a kőszínházban. Sokan megpróbálkoztak színrevitelével. Számoltál-e azzal, hogy ki milyen módon nyúlt hozzá? Milyen kihívást jelentett számodra eme igen terhelő darab megrendezése?

Másodéves akadémista koromban ez volt a vizsgaelőadásom. A Woyzeck tényleg egy olyan darab, ami nem is csak az alternatív, hanem akkor a színiakadémiáknak szinte évente, kétevente megjelenő darabja, és amit a rendező vagy a színészek elkészítenek vizsgaelőadásként. Amikor én foglalkoztam vele, a környéken épp akkor játszott a Újvidéki Színház. Az ember persze megpróbálja átlátni, hogy kik és hogy viszonyultak ehhez a darabhoz, igyekszik mindent feltérképezni (előtte a Stúdió K-nak, Fodor Tamásnak készült egy legendás Woyzeckje, amit én nem láttam, csak olvastam róla). Azt hiszem, ezek az előzmények végül inspirációs pontokká váltak. Azt tudtam, hogy a darab megfelel annak az iránynak, ami engem akkor elkezdett foglalkoztatni. Valószínűleg úgy tekintettem a Woyzeckre mint egy apropóra, ami szükséges valamihez. De egy szinten újraírtam, átfogalmaztam, és a próbafolyamat is meghatározta az egész alakulását. Szóval már nem tartottam lényegesnek azt, hogy ez egy ismert darab-e vagy sem. Tudtam, hogy egy saját előadást fogok csinálni, egy saját nyelvezetű, vagyis az én munkáimhoz hasonló rendezést.



Ugyanakkor – erről mások is beszélnek – a színházcsinálók számára a *Woyzeck* általában egy nagyon hálás nyersanyag; egy olyan mű, amiből legendás előadások szoktak születni. Valami van a darabban, ami gyakran elősegíti azt, hogy nagyon jó rendezések szülessenek belőle. Érdekes volna megvizsgálni egyszer, miért. Nem arra gondolok, mennyire van jól megírva a darab, nem is az identifikáció a főhőssel a lényeg. Mert miről is van szó? Egy borbélylegény megöli a feleségét. És mégis e darab kapcsán általában tiszta és eredeti színrevitelek születnek.

Én lehetőséget kerestem az akkori materialista „költői” hozzáállásomhoz, amit fizikai színháznak szoktak nevezni. Tehát az esélyeimet kutattam annak az agresszív nyelvnek a megvalósítására, ami akkor foglalkoztatott. De ott változott meg bennem a dolog, amikor a darabban ráakadtam a Krisztián nevű gyerekekre, Marie fiára. Így eljutottunk az autizmusig, majd a Caspar Hauser-történethez. Természetesen nem úgy viszonyultam az autizmushoz, mint egy pszichológiai, szakmai, orvosi-klinikai tanulmánykészítéshez. Ezek az ismeretek inspirációs halmazként működtek. A világnak ez a fajta látásmódja vagy átélése érvényes metaforája lett a kornak, amiben éltünk, a generációnknak, annak az örületnek (háború), ami kialakult körülöttünk. De azt továbbra is hangsúlyozom, vitatandó: a háború jelenléte váltotta-e ki a *Woyzeck*-ből a jelenetek történéseit. Az előadásaim kegyetlen történéseit nem csak az ún. délszláv háború, illetve annak öntudatlan előérzete provokálta ki vagy motiválta. Ezt kétkeltem.

Ami a színházat és a próbákat illeti, épp Peter Weiss *Marat/Sade* hatása alatt álltam. Elég gyorsan ráakadtam, kis segítséggel, az akkori, mármint a *Woyzeck*-kori pszichiátriai gyógykezelések történetére. A pszichiátria-antipszichiátria témája, hogy hol is kezdődik az ember, azaz a bolond, amikor az ember bolonddá válik, klinikai értelemben. Vagyis a társadalmilag megítélt bolondság. Fölmerül, hogy bolond-e valaki azért, mert metaforikusan fejezi ki magát. Ennek a darabnak mindig megvolt a rebellis hatása.

Az előadást a darab első publikálásának megfelelően Wozzeck néven adták elő. Miért?

Alban Berg operájának is *Wozzeck* volt a címe. Úgy tudom, a névváltozat onnan származik, hogy a korabeli olvasók nem tudták a kéziratot rendesen megfejteni. Nálam azért jött ez a cím, hogy megkülönböztessem a *Woyzeck* néven ismert darabtól, mert egy rendezői-szerzői dologról volt szó. Egy archaikusabb, régebbi elnevezést használtunk. Majdnem ilyen egyszerű volt az egész. Hogy kicsit megkülönböztetve hasson, és visszafelé egy másik korhoz kötődjön. Nem a mi háborúnk miatt. Az persze nem volt rossz, hogy ez összecsengett. Hogy a nyomor, az a német nyomor összecsengett a mi nyomorult, háborús valóságunkkal, illetve annak előszelével. De az előadás nem direkt erről szólt. Inkább az volt a megkülönböztetés lényege, hogy egy archaikusabb, kevésbé ismert formája legyen a névnek. Bár mindenkinek világos, hogy miről van szó, mindenki tudja, hogy ugyanaz a *Woyzeck*, de mégis ez valahogy ad egy lehetőséget, vagy legyen egy ilyen kis, nem fricska, de jelzés arra, hogy ez azért különbözik. De mi is tulajdonképpen *Woyzeck*-et mondtunk, az interjúban meg mindenhol. Mégis az előadás *Wozzeck*-ként volt hivatalosan elnevezve, hogy jelezze ezt a... nem a másságot... de igen, azt. Nem csak azért, mert új akart lenni, hanem hogy ki-

fejezze ezt a különbséget. Az is érdekes, hogy – ha ez igaz – azért volt *Wozzeck* a korai változat címe, mert nem tudták helyesen kiolvasni a kéziratot. Az olvasata aztán megváltozott, mindenütt *Woyzeck* lett, nem pedig *Wozzeck*.

A Te változatodat látva felmerül, mintha mindenki azt viselné, amit Woyzeck, mintha kiszolgáltatottja lennének egy láthatatlan hatalomnak, mintha mindenki Woyzeck lenne. Egyetértesz ezzel?

Emlékszem erre, ez egy régi írás. Nem tudom, ki írta. De az tény: valóban így készült. Furcsa, hogy valaki ezt megírta. A próbákon tényleg kialakultak olyan improvizációk, ahol mindenki *Woyzeck* volt. Valahol úgy kezdtük a darabot, hogy mindenkinek saját feladata volt megteremtenie, megélnie ezt a személyes woyzeckséget. Talán ez most túl romantikusan hangzik, de legalább így érthető. Minden résztvevő saját viszonya, illetve viszonyulása a woyzecki problémához, és ennek a témakörnek a birtoklása jelent meg inspirációs témakörként vagy motivációként. Tehát ez igaz. A másik: ez a színház kollektív aktus. Előadásaimban nemcsak az az ember hordja a kétségbeesés üvöltését magában, aki dramaturgiai funkcióként képviseli ezt egy-egy darabban, hanem valahol abban az egész történetben jelen van, mindenkinek a hangszálait ugyanaz az érzés remegteti, természetesen a maga differenciált módján. És *Woyzeck* világa éppen egy olyan világ, ahol mindenki szenved, ahol mindenkit nyomaszt saját létének terhe. Ahol szinte mindenki, aki belenéz a tükörbe, azt a csodálatos *Woyzeck*-i mondatot mondja el, hogy: „milyen szép, szilárd, szürke az ég; az embernek kedve támad rá, hogy belevágjon egy kampósszőget, és rákösse magát”.³ Ez tehát mindenkiben megvan. Annak ellenére, hogy itt drámai szerepeket játszanak a színészek, az előadás egy olyan kollektív történetessé alakult át, ahol az egész képből, az egész tizenegynéhány emberes képből ez az érzés tör föl. Igen, úgy látom azt a részt, legalábbis, amit érdemes belőle megfogalmazni, hogy a kínzó is üvöltene a fájdalomtól, ahol a felemelt, ütésre készülő kéz mögötti arc ugyanazt a fájdalmat, érzést üvölti – még ha halkan is –, mint az áldozat, aki épp megroskad a ráért teher alatt. Mert ez mindkettőjüknek a terhel! Amikor az ember beszél, mindig egy egyetemes emberi dolgot próbál bemutatni. Még ha ez nem is ilyen egyértelmű, és most nem a világfájdalmak szintjéről akarok beszélni. Sőt ezt szeretném elkerülni. Ugyanakkor nem is valamiféle drámai szempontból kellene ezt nézni, hanem a térben lejátszódó történet szempontjából.

Az emberek itt foglalkoztak az álmaikkal, analizálták, hogy mi módon élnek meg a valóságot, az autista gyerekekről tudott információkkal, mesékkal, rémálmaikkal, imáikkal, ezzel az egész marginális státusszal. Mindez valahol a másfajta kommunikáció, a másfajta, mondjuk a bolondos emberek metaforikus közlésmódja. Ugyanakkor itt a *Wozzeck*-ben elhangzanak igazi, sőt, azt hiszem, klinikai gyűjtésben talált versek, írások, amit a klinikai értelemben vett skizofréniás betegek írtak valamikor. Az emberek, akik látták a darabot, ezzel a világgal kellett, hogy találkozzanak. Persze ezeknek az élményeknek nem mindig

³ Goerg Büchner: *Woyzeck*, ford.: Thúrzó Gábor. = *Uő: Összes művei*, Szerk.: Halasi Zoltán, Osiris, Bp., 2003. 119.



funkcionális a szerepük. Nem föltétlenül születik ebből valami, ami szükséges az előadáshoz azonkívül, hogy egy olyan hangulatot, atmoszférát vagy hozzáállást teremtsen, hitet el az emberekkel, a résztvevőkkel, ami előfeltétele annak, hogy valami megtörténjen.

Végeredményben a skizofrénia akkor félelmetes aktualitást kapott, háborzongató metaforája lett annak a valóságnak, ami a közelben tetet öltött. A délszláv háború kitörése, az az egész állapot: mind érezhető volt benne. De mégsem ilyen egyértelmű, hogy azért a *Wozzeck*, mert most itt ilyen a helyzet, és nagy jaj meg ilyesmi. Kétségtelen, ez egy aktuális darab, ahogyan az is, hogy egy ilyesfajta összhang alakult ki akkor. A bemutató után – azokban a napokban tört ki Szarajevóban a háború – H. P. (egy szarajevói származású, nagy tudású és sikeres rendező) odajött, s azt mondta, hogy az én *Wozzeck*em játszódik most Szarajevóban a valóságban, ahol látta egy másik, odavalósi rendezőtanonc *Woyzeck*jét, ami feszült volt és csendes, ami minthacsak Szabadkán történne valójában.

A Wozzecket A.I.O.W.A.-tagokkal és profi színészekkel realizáltad. Először dolgoztál profi színészekkel?

Hát, mondjuk így, igen. Azzal együtt, hogy kevesen voltak, mivel lassan profi színészekké kezdtek válni, vagy legalábbis színészhallgatókká azok az emberek, akik előtte az A.I.O.W.A.-ban dolgoztak. Ők a munkamódszerükkel tudták továbbvinni a színészhallgatókat, akik viszont egy más szinten tudtak visszahatni. Létrejött egy élmény az emberek között, akik nem hiszem, hogy kétségbe vonták azt, miért dolgoznak együtt. Szóval ez az A.I.O.W.A. akkor is ott lebegett, ugyanúgy, mint ahogy most. Nem fogalmazódott meg, nem lehetett továbblépni vele konkrétan, de valahogy ugyanúgy ott létezett, s valahogy mindenki a részének érezte magát.



Egyébként a Wozzecknek is voltak olyan részei, ami valahol nem meghasonulásnak bizonyult a részemről, hanem kötelességnek, ami miatt egy olyan verbalitást vagy textualitást vállaltam fel, amire lehet, már nem volt szükségem. És mondjuk az én művészi fejlődésemben már nem érdekelt, vagy soha nem is érdekelt volna, ám mégis, bizonyos kérdésekre válaszolt... Szóval, ez egyfajta kompromisszumnak tekinthető.

„A morál az, ha az ember morális” – hangzik el Büchner darabjában és a Te előadásodban. Mennyire lehet morálisan megítélni azt a világot, amit a darabod bemutatott?

Ezek mindig nagy szavak, de akárhogyan is nézem, az emberi szenvedés megjelenítésével visszamehetünk egészen akár Krisztusig, akkor ez mindig tisztaságként jelenik meg, akár mennyire is brutális, agresszív a formája. Az én előadásaim olyan ártatlan emberi fájdalmat és szenvedést jelenítenek meg, ami világossá teszi, miről van szó. Vannak olyan kritikák, amelyek engem perverznek, azaz nem engem, hanem az előadást perverznek nevezik. Én viszont ezt nem érzem. Nem azért, mert ezekhez a dolgokhoz nem vonzódom, de a Wozzeck nem morális kérdést vet fel intellektuális síkon, nem egy szituációt teremt, amely föltenné azt a kérdést, hogy jogos-e vagy sem, és megbocsátható-e vagy sem ami történt. Inkább a megbocsáthatatlanság mellett szól a maga agresszivitásával. Kétségtelen, maga a darab felvet egy morális kérdést, de ez roppant egyszerű séma. Elítélnék egy borbélylegényt. Ez a szövegben nincs benne, de ezért írta Büchner a drámát. Kivégeztek egy borbélylegényt, mert megölte a feleségét. A darab, mint tudjuk, nyitottan ér véget. Tulajdonképpen megöli a katonalegény a szerelmét, a megcsalás miatti féltékenységeiben. Na most, hogy mi módon állítsuk be az ő helyzetét, felmenti-e őt morálisan az, ami vele történt, ahogyan ő végig látta, ahogyan neki végig kellett néznie a világot: ez másik kérdés. De maga a darab, az előadás szerintem nem ezt boncolgatja. Ez egy eleve adott kérdés, amivel, aki ismeri a történetet, föltételezem, szembesülni fog. Nem arról szól, hogy az őt erő szenvedések vajon mentesítik-e az elkövetett tettek következményétől.

Említetted, hogy Woyzeck állati, ösztönös szinten létezik. Néztem a napokban egy műsort a tévében egy volt kínai fogolyról. A riporter azt kérdezte tőle, hogyan élte túl a szörnyűségeket? A volt fogoly azt válaszolta, úgy viselkedett, mint egy állat, nem törődött a morállal: mi a jó, mi a rossz, csak azzal foglalkozott, hogy legyen mit ennie és ennyi.

A túlélés egy másik kategória. Ám ismerünk olyan feljegyzéseket is ugyebár, ahol éppen a morális értékekhez való ragaszkodás, és annak gyakorlása éltezte az embereket, és az ezzel történő szakítás reménytelenné tette a túlélést. Fiziológiai értelemben nyilván ilyen helyzetben nem az erkölcsi mivoltunk élte tovább, gyakorta sokkalta praktikusabb dolgokról van szó, bár ez is kétségtelenül egyfajta hozzáállás az élethez.

Tudod, elfilozofálghatunk erről, mondhatunk hangzatos, illetve sokkolóan megbotránkoztató jelszavakat is, de azt hiszem, inkább legyünk karakterek, és ne úgy viszonyuljunk morális énünkhöz, mint az izzadt pólónkhoz, amit csak úgy lecserélünk jobbik esetben. Épp ez undorítja az embert. Ma már ez is olyan, mint a művészetben: mindenki a saját szálait



gombolyítja, követi, valahol dönt, és annak ellenére, hogy már nem a morális döntésétől függ örökkévaló létezése, mégis szabadon követi azt, amit a nagy semmi után szült meg a lelke, már amennyire szabad az ember ebben a csodálatos és nyomorult életben.

Soha sem világos, a morál melyik formájáról beszélgetünk. Tehát a morál, mint komolyan értelmezhető fogalom, vagy pedig egy nagyon is kétszínű, szinte nevetséges rossz. A Woyzeck-féle főhősöknél a morál a rossz kategóriájaként jelenik meg, amely megfojtja azt, ami létező. A Woyzeckben valami olyasmit látnak, valami olyasmivel azonosulnak, amivel ő nem. S az ő marginalitását vagy az ember marginális helyzetét éppen az általános morál kényszeríti ki. No de ne okoskodjunk!

Itt egy nagyon is elementáris, kegyetlenül lecsupaszított valóságról van, illetve kellene, hogy legyen szó. Az egész társadalom degradálódásán keresztül egy elállatiasodott valóságról, ahol még elementárisabbak az érzések – nem a tisztaság szempontjából, nem, mert tiszták az érzések, hanem nagyon, nagyon alapvető szinten –, ahol ezek az impulzusok még tisztán artikulálódnak. A kegyetlenség mint kategória sohasem jelenti azt, amihez szoktunk e szó kapcsán. A kegyetlenség nem azonos a kellemetlenség tartalmával.

A „posztmodern színházak” a testi, ösztönös artikulációt is valamilyen ideológia reprezentációjaként fogják fel. Te hogyan viszonyulsz a kortárs, ún. posztmodern színházi kísérletezéshez?

Fogalmam sincs. Egy más, nem trendi hozzáállást próbálgatok megfogalmazni a magam számára. Ah! Ideológia!

Nincs klasszikus identifikációs pont, de az elidegenítés nem föltétlenül intellektuális. Az számomra módszer, az a módszer, ami által ez a történet olyanná válik, amilyenre esetleg kell válnia. Nem ez a probléma. A klasszikus értelemben vett identifikációs pontok nem léteznek. Már nem. Néha ezért is esik jól olyan előadással találkozni, amikor ezek megjelennek, mert valami olyan kapocs alakul ki, ami már szinte elveszett az ember számára.

Beszélni a szenvedésről vagy a fenti kategóriákról még nem föltételezi azt, hogy e dolgoknak meg kell történniük. A rossz kapcsán mindig a szenvedés merül fel. A szenvedés, ami jóváteszi a rosszat. És hát nem a szenvedés az az érzés, amivel nekem föltétlenül foglalkoznom kell. Ez csak egy általános érzés, ami lehetővé teszi, hogy könnyebben megmagyarázzuk a dolgokat, hogy értsük egymást. Én ezt így élem meg.

A Woyzeck a '92-es belgrádi BITEF-en elnyerte a zsűri különdíját. A bemutatót követően részt vettél egy – a munkádról szóló – kerekasztal-beszélgetésen. Itt a darab által is megjelenített világot reménytelennek, apokaliptikusnak, menthetetlennek jellemezted. Ez volna a tizenkét évvel ezelőtti múlt. És a jelen? Változott-e valami, akár abban a térségben, ahol pillanatnyilag élsz, akár benned, aki ezt megéled?

Azt hiszem, a saját életemben van egy nagyon őszinte, egyszerű, alapvetően reményteli hozzáállás a dolgokhoz. Sok embert és kritikust az akkori helyzet és a darab arra késztetett, hogy azt kérdezze tőlem, akkor most van remény vagy nincs. Erre a legfrappánsabb válasz

azt mondani: nincs. Azt akarom, hogy igen, higgye el, ahogy mondom, arról van szó: nincs remény. Ez kihívó is a maga módján. De az tény, hogy '92-ben Belgrádban arról beszélni, de jó lesz, van remény, ez egy elég gusztustalan, bár nagyon provokatív valami lehetett volna. De azt morálisan vállalni, hogy így értékelje az ember az akkori történeteket, az egy másik szempont lett volna. A valóságot végtelenül szörnyűnek éltük meg, de nem reménytelennek. Valahol ez is egy érdekes skizofrén állapot volt, ahol azt a szörnyűséget, ami tőled pár kilométerre történik, szinte úgy tekintetted: hát, ez van.

A későbbi bombázásokat inkább tartottuk reménytelennek. Pár száz méterre tőled lángoltak az olajfinomítók, jól van, az inkább pár kilométer, de volt, amikor közelebb is került az egész. Ez egy furcsa állapot volt, de lehetett így élni. Lehet létezni úgy, hogy esténként bombáznak, és az a fontos, hogy nem téged fognak eltalálni. Azért ez '92-ben más volt. Szóval akkor inkább úgy működött a skizofrénia, hogyha ezzel becsületesen szembe akarsz nézni, akkor rájössz: mindez lehetetlen, nem létezik, hogy szembe tudsz nézni vele. Az ember elmegy, minél messzebbre, ha olyan típusról van szó. Mondtam már valahol azt is, vannak emberek, akik a harctéren csatáznak és vannak emberek, akik mondjuk a színházban. Azért valamilyen fajta harc volt ez is.

Az apokaliptikus vízióról... Az ember fiatalon néha szívesen tetszeleg ilyen szerepkörben. Az tény, hogy számomra egy másfajta, az életről szóló pokolmentes kép inkább vágyként jelenik meg. Talán azért, mert az a világ, ahol létezem, az egy Bosch-képet idéző, apokaliptikus világ. Innen még mindig beszűrődik olyan emlék, ahol fel tudsz fedezni valami tisztaságot: egy szobában, egy konyhában, egy nővel vagy mit tudom én. Mindenesetre a reménytelenség és az apokaliptikus állapot propagálása javarészt magatartás függvénye. Az apokalipszis szó nem abban az értelemben jelentkezik, hogy mindjárt meg fog szűnni a világ. Hanem, hogy nem lesz jobb. Továbbra is csak a saját förtelmes valóságomból, vagy abból a mocskból, ami az én lelkem, álmodok vagy teremtem meg a tisztaságot. De valahol annak a történetnek a birtokában, amikor bejárod a poklot, és áthat a másik világ jelenléte, illetve fordítva. A tiszta, hófehér szobádban pedig lángolnak a pokoli tűz emlékei. A pokolban semmi sem hat át semmit.

Ma már inkább egy csöndes pokol vonz, már ami a kifejezést illeti. A színházi nyelvzetben, gondolom, még nem zárult le a kegyetlen fizikai akció nyelvének megvalósítása, kiélésének folyamata. Valószínűleg lehetséges, hogy még pár agresszívabb tónusú előadásom létrejön. A nagy csönd, avagy a tisztaszoba-pokol, tehát a történet csöndes és emberiséggel átitatott része egyébként olyan értelemben vonz, hogy az a költészetnek egy másik formája, egy másik nyelve, ami azt hiszem, a munkáimnak egy következő fázisa lesz, ami felé szeretnék haladni – formai és térbeli tisztaság felé –, ezzel foglalkozni.

„A Wozzeckben mi egy autisztikus kisgyerekekre gondoltunk. Caspar meséje ez a Wozzeck-darabon belül”⁴ – állítod az egyik interjúdban. Tehát a darabot a gyermek nézőpontjából látjuk. A gyermek itt tisztán látja a felnőttek káoszát. A mindannyiunkban bujkáló gyermek lenne az ellentét?

⁴ Urbán András mondja. Lejegyezte Balog József, Színház, 2004/3., 45.



A gyermeki én mindig képvisel egyfajta tisztaságot. Nálam a gyermek a szemlélődő pozíciójában áll, akárcsak a közönség, valahogy mindannyian látjuk ezt a világot. Egyszerre vagy a részese, miközben nézed, látod. Mindenki vissza tud jutni azokba a gyermeki szemekbe. És ezt nem föltétlenül egy romantikus tisztaságnak kell elképzelni, nem, nagyon is megvan benne, sőt még jobban megvan benne, ha más nem, akkor az állati tekintet (egy antilop tekintete). Egy kívülálló, de nem kitaszított nézőpontja, a gyermekségből eredendően kívülálló szem és perspektíva. A gyerek a világot is lentről nézi, vagy mindig valahonnan máshonnan, ahol mást jelentenek ezek a dolgok, és a részeket mindenképpen másként összegzi. Ma már nem újdonság szólni a szétesett világról, ám akkor nekünk ez félelmetesen ilyennek tűnt. Bár ez most is így van, sőt, most még inkább. Hogy van szétesve a világ? Sokkal jobban, mint tizenkét évvel ezelőtt. Az apokalipszis nem modern fogalom, a dolgok végét jósolni nem érdekes történet. Tudjuk, jól van. De az embernek zsebre kell dugnia a kezét, és vállat vonva valahogy élni tovább. Ez valószínűleg nem nagyon haladható meg. Nincsenek lehetőségek. Mégis valahogy úgy próbálsz élni, mintha ezek léteznének. Nincs morál, vagy a morál az teljesen szükségtelen és hazugság, mégis egy bizonyos pillanatban másként döntesz, s az ember el tudja rendezni magában a dolgokat, és akkor az csak úgy van, az ellentmondások ellenére.

Woyzeck mellett más klasszikus darabokkal is kísérleteztél. '92-ben a Hamletet csupaszítottad le egy meztelen, teatralitástól megfosztott színházi nyelvre. Az egész egy boschi pokol-látomásra emlékeztetett. A szimultán színpad-használat a középkori misztériumjátékokat idézte. Csakhogy a Te változatodban nincs megváltás, Hamlet nem kíséri meg helyreállítani a rendet, nincs mit leplelni: a Globe-ból egy csontváz-szerkezet maradt, a benne megjelenő színészek autisztikusan zárt-nak tűnnek, nem kommunikálnak a közönséggel, az elhangzó súlyos shakespeare-i szöveg hatástalanul, üresen kong. Nem tartottál ettől a túlterhelt szövegtől?

Nem biztos, hogy súlyosnak kell nevezni a szöveget, az üresen kongás meg csak bizonyos értelemben igaz. Tehát mint kritikai észrevételt inkább kikérem magamnak. A *Hamlet*-et durva húzásokkal, de kizárólag Shakespeare *Hamlet*-jének szövege alapján készítettem, egy-két temetési, ősi dán dalon kívül más nem került bele. A tervezett befejezés technikai értelemben nem valósult meg: amikor mindenki mindenkire kardot ránt, elkezd esni a hó, és csak esik, és esik, esik. A végtelen öldöklés, illetve az egymás torkának szegezett kardok által, a folyamatos hóesésben lassan lebénuló világnak mégiscsak kellett volna hordoznia egy utópisztikus megnyugvásérzetet, afféle tiszta, békés, hideg csöndet. Ez még a reménytelenség fázisának az előadása. De nem erről szólt a befejezés, ez inkább csak terv maradt. Igen, a *Hamlet* díszlete olyan volt, mint egy triptichon, egy szétnyitható sík. Egy vásári attrakcióként használt halálfatal (halálhordó, amiben motorokkal száguldanak körbe-körbe) alakítottunk át. Bosch ilyenkor persze felmerült bennem, ha nem is mindig szándékosan. Az a *Hamlet*, amit videón láthattál, maga a bemutató, tényleg az utolsó pillanatban állt össze. Ennek aztán volt egy verziója, ami sokkal jobban egyben volt, azzal együtt, hogy egy igazi végleges, kemény, befejezett verzió nem alakult ki, mint a *Wozzeck*-nél. De elképzelve ezt az előadást, bevallom, hogy ma is, ha létezne, elég bizzar örület lenne. Most ezt képtelenség

megírni, de gondolj bele, amennyit láttál belőle, az ma is botrány, pozitív értelemben, bár nem szálltam el én ettől sem. Most képzeld el ezt '92-ben!

Az akkori kritika a Hamletet, akárcsak a Wozzecket, többek között aktuális politikai referenciák fényében értelmezte. Egy ország széthullásán túl, mennyire szól ez a darab a színház, a kultúra és az emberi mítoszok (pl. Hamlet) végéről?

Mégha teljesen aktuális politikai vonatkozású is egy darab, úgy gondolom, amennyiben valamire való emberek csinálják, az mindig ezekről is szól. Az aktuálpolitikai vonatkozások, azt hiszem, egy ilyen *Hamlet*-féle darab esetében nagyon durvák és nagyon alpáriak szoktak lenni. Szinte afféle azonosítás, hogy ki kicsoda. Ebben az esetben ilyen nem volt, de az előadásnak talán mutatkozott aktuálpolitikai hatása. Az a miliő, amit előhozott, s azért '92 Belgrádja, amikor a délszláv háború a legjobban tombolt. Szinte a legszörnyűbb dolgok történtek. A hotelben, ahol elszállásoltak bennünket, terepruhás emberek járkálnak, és csak forgott a fejünk, mivel egy éve tartott az örület, azt sem tudtuk, mi van. Végül is hasonló jelenetekből áll az előadás, mint amilyen híreket kapsz arról, hogy a harctéren mik történnek, illetve azokban a falvakban, amiket megszálltak a katonák. Mondjuk ez a legdurvább hatása, vonatkozása a valóságnak. Persze, előadásomban ez a világ egyfajta felfokozott erotikával átitatva jelent meg, azaz nem is erotikával, hanem egyfajta felerősített testi érzékenységgel, amely végeredményben teljesen objektivizálta, elidegenítette az emberi testet, akár a halál, amikor az élő organizmus már csak hulla. Akkoriban egy kemény, legalábbis provokatív lépés volt a szexuális és a gyilkossági aktus közötti párhuzam meghúzása. Az emberek nemi szerve gyakran egy kard, ami miatt gyerekek hálnak meg. De ez a színházi valóság nem tudta meghaladni azt az igazi valóságot. A valóság ott volt kilométerekre az előadás helyszínétől. A szörnyű felismerés ebben az, hogy nem történtek szörnyűbb dolgok a színpadon, mint amit akkor mindennap közölt a híradó. Ugyanakkor amennyiben a *Hamlet* generációs előadás volt, az embereket valamiről el kellett gondolkodtatnia, hogy letisztázzanak magukban valamit. Ebben az esetben az egész csak annyi, hogy Te élsz ebben a miliőben, ahol felteszed magadnak ezeket a kérdéseket. De a kérdések nem a környezetre vonatkoznak, inkább a saját helyzetedre. Egy politikai pamflet szintjén ezt el lehet mondani, de egyébként az eredendő, illetve az általános valóságot érintve nem valószínű, hogy komoly megoldások léteznek...

Szerinted mi teszi lehetővé egy ilyen zárt előadás esetén a kommunikációt a közönséggel? Egyáltalán fontosnak tekinted-e a nézővel folytatott láthatatlan dialógust?

Mindkét előadásomnál érdekes, hogy a bemutató, annak ellenére, hogy tisztán magyar nyelvű előadásokról van szó, főként szerb ajkú közönség előtt zajlott. Gondolom, ez egyik esetben sem okozott kommunikációs problémát. Tehát valahogy úgy a jó, ha a szöveg értelése nélkül is kommunikál az előadás. A *Hamlet*-nél annyival könnyebb, hogy mindenki annyira ismeri a történetet, hogyha nem is meséled el következetesen, akkor is világos, miről van szó. Az előadásaimat azok is nézhetik, akik nem értik a magyar nyelvet. És



általában olyan visszajelzések érkeznek, hogy ők értették azon a szinten, amiről az előbb beszélgettünk, legalábbis bízom benne. Nem kellett dekódolni. Azt hiszem, az jár legjobban, aki nem akarja dekódolni a történetet, ha nem érti, nem próbálgatja összerakni, hanem rögtön át tudja magát szabadon engedni azoknak a történeteknek a szemlélődés okán, amelyek előtte zajlanak. Azt, hogy most ennek mi lehet a titka – nem tudom, ezt nem én szeretném megfogalmazni, de az kétségtelen, a színház valahol egy érzéki művészet, az érzékekre hat, más szinten, mint ahogy például az irodalom kommunikál. És ezen a szinten ezek egyetemes, archaikus nyelven szólnak meg, ez pedig valahol univerzális. S ezt megcélozni talán a legfontosabb vagy legalapvetőbb. A táncszínháznak van ilyen vonatkozása. Nem arra gondolok, hogy az előadást úgy nézed, mint egy táncot, semmi köze a tánchoz, ha csak nem a nüanszaiban esetleg, de úgy nézed vagy úgy tudod nézni, mint a táncszínházat. Az a történet a fontos, ami a színpadon zajlik. Egyébként én a szövegre gyakran tekintek vagy tekintettem úgy – noha egy értelmi rendszer része –, hogy konkrét tartalmakat közöl, auditív értelemben, vagy, hogy is mondjam, hangi értelmében zeneként létező valami, ami gyakran ugyanolyan fontos, vagy legalábbis már önmagában lényeges, tehát még a szöveg értelme előtt képes megállni a helyét. Ez nem jelenti azt, hogy a szöveg nem fontos, hanem, hogy tehát értelem nélkül is működik, mint zene, hang vagy egy másik sík. Tehát mint materiális valóság, nem pedig mint logikai rendszer.

Grotowski azt állítja: „Csak egy olyan érték van, amit se a film, se a televízió nem tud elrabolni a színháztól: az élő emberek közt születő közvetlen kapcsolat. Ettől a vad erupciótól nem kell a nézőt semminek sem elválasztania, legyen szemtől szemben a színésszel, érezze leheletét és az izzadságát.”⁵ Mennyire fontos számodra ez a színész és néző közötti közvetlen, szinte már testi kapcsolat?

Ezek nem mai mondatok. Az kétségtelen, hogy a színházban alapvető és megfellebbezhetetlen dolog az élő emberek közti kapcsolat. A néző az adott térben érintkezésbe kerül azzal a történettel, amit más élő emberek hoznak létre. Ez a színészekkel való kapcsolat igazából maga az előadás, annak ellenére, hogy már a színészek közötti viszony és történet is az. Mindemellett azt hiszem, ezt ma már nem csak így lehet megalkotni. A közelség vagy a szembenállás nem ezen múlik. Valójában az izzadság és lehelet érzését eléggé félreértelmezték, ma már szinte nevetséges dolognak tűnik. De Grotowskinál mindenről volt szó, csak nevetségességről nem, tehát csak fejet hajthatunk előtte. A színház valóban élő aktus tétele, és a teljes lángban alkotó színész szerzetesi, szent mivoltának megteremtése nem elhanyagolható, egyszerűen alapkö. Ám ezek érzékeny dolgok, ezzel óvatosan kell bánni, úgy a testkipárolgásokkal, mint a legbensőbb rétegek folyamatos feláldozásával. Szóval ez komoly kérdés.

Ma már a közelség is nyilván inkább tartalmilag értelmezendő, mint külsőségeiben. Ha a színész izzadságát nézem, és ez nem egy rítus, a rítusig eljuttatott előadás, akkor ez in-

⁵ Jerzy Grotowski: A lemeztelenített színész. = Uő: *Színház és rituálé*, ford.: Pályi András, Kalligram, Pozsony, 1999. 30.

kább zavaró elem. A rituálé esetében a színészt – más szóval azt az embert, aki olyan akcióban van, ami számomra az előadást képezi – mint átlényegített valakit látod. Ha nem jut el erre a szintre, akkor egészen másról van szó. Akkor inkább zavaró tényező. Szóval amikor még nagyon fiatalon ráakadtunk, Grotowski nekem is, mint mindenkinek egy alapvető hozzáállás igazolása volt, pozitív értelemben vett önigazolás, ha van ilyen. A szegény színházról szóló írások megismerése alapvető inspirációt jelentett. Nem olyan rég többször találkoztam olyan értelmezésekkel, amelyek a szegény színházat olcsó színháznak értik, gondolják. Egy nevetséges gazdasági kategóriává degradált fogalomként kezelik, szerintük általa olcsóbb vagy élhetőbb a színház. Itt azért nem erről van szó. Mindez sokkal fontosabb, mint az efféle felszínes megoldások.



Egy szerb színházi kritikus, Radomir Putnik azt írja a Hamletről, hogy az „elsősorban egy kemény fizikai akció”, amelyben „a kastély platóin és falain zajló szakadatlan mozgással és intenzív fizikai aktivitással arra törekednek, hogy helyettesítsék a drámai hősök hiányzó pszichológiai felépítettségét”.⁶ A színészek egymás közti viszonyát mennyire tekinthetjük testi kommunikációnak?

Lehet, hogy itt igaza van, de Putnik egyszer azt írta a *Harmatról*, hogy a sötét erők szerzeteseinek a (mit tudom én milyen) rituáléja történt meg, ami akkor is nagyon hízelgő volt... ha-ha-ha. Itt nem részletekig pszichoanalizált színészi, illetve klasszikus értelemben vett színészi, vagy a figurák közötti viszonyokról van szó. Természetesen ez egy út, amin végigmegy az ember. A *Hamlet* nyelvezete volt az, ahol egy testi síkra került át a dolog. Tehát a nyelv, amin keresztül bejött, tudatosan a meztelen ember akciójára csupaszított megnyilvánulás volt. A *Hamlet*nél mindig a szexus irányába fordított jelenetek, gesztusok, vagyis akciók zajlottak. Kimondottan szexuális halmazban, tehát ilyen értelemben volt a kifejezés nyelve a test, illetve testi, vagy hogy tetted fel a kérdést?

A testi kommunikációra kérdeztem rá.

Avagy a testiség. Azon felül, leegyszerűsítve a dolgot, mindkét előadás esetében – és más előadásokban is – azért merül fel a fizikai színház kérdése, mert a színészek a felfokozott fizikai aktivitás állapotában léteznek, fizikailag is minden pillanatban lekötött hely-

⁶ Radomir Putnik: *Hamlet u bazenu*, Politika 1992. szept. 29., 14.



zetben vannak. Ez tény. A színészi aktivitásnak módja a fizikai akció. És általában olyan fokú, hogy intenzív cselekvést igényel.

Ez rokonítható a body artos performanszok, előadások világával?

Ezt nem konkrétan a body arttól örököltém. Inkább úgy gondolom, body artos elemek találhatók, abban, amit csinálok. De hát azért sokminden más is történt, mint önmagában a body art. A színész is test. Megjelenik teljesen objektív testként az egészben. És a színész NYERSANYAG is. Ezt nem kell félreérteni! Amennyiben ezt a képzőművészetre vonatkoztatva nézzük, akkor azt mondhatjuk, a színész: képzőművészeti nyersanyag. Bármilyen fájdalmas is ez kimondva a színész számára. Néha hazudni kell, hogy ne ezt gondolja, de erről van szó. Tehát mint egy objektum, amelyik jelen van az adott környezetben. Mindig elidegenítve. Tehát nálam a fizikai színház azért is merül föl, azért is emlegetik, azon cselekvések mellett, amelyek lezajlottak az előadásaimban akár önálló performanszokként is, tehát a valóságnak vagy valaminek az aktív megtörténeése, mert fizikai értelemben a színészek elkötelezettek. Nem kényelmes nekik az előadás, sokat kell benne futkosni. Egyébként, amit az említett kritikussal kapcsolatban kérdeztél, lehet, hogy vannak ilyen vagy voltak ilyen problémái az előadásnak, de nem azért szaladgáltak a színészek, hogy kendőzzenek bizonyos pszichológiai hiányosságokat. Az előadás nem erről szólt.

Mit jelent számodra az előadásaiddban gyakran megjelenő lemeztelenített test látványa?

Erről, azt hiszem már beszéltem. A legjobb lenne azt mondani, hogy semmi mást az egyszerű érzékiségen kívül. Testiséget! Egy síkon részese az erőszaknak, bár gyakorta inkább a szenvedés jellemzője. Más szinten az ellenpontja, épp a testi szerelemből eredően (és egyéb, akár szakrálisnak nevezhető tartalmak miatt). A meztelen test is cselekszik, és a színházban leggyakrabban tesz valamit, sosem csak pusztán meztelen test, és ahogyan létezik, az határozza meg jórészt a tartalmát.

Az biztos, akármilyen objektumként is kezelik a színészt, ő egy kétségbevonhatatlan tényező egész emberi lényét, személyiségét tekintve. A jelenléte, az, ahogyan a színpadon megtestesül, mindenképpen közvetít valamiféle tartalmat. Természetesen mindennek köze van ahhoz a tartalomhoz, amit meg akarsz valósítani. Annak ellenére, hogy többször említettem már, a színész teste objektum, mindig is keresem azokat a színészeket, akik kreatívan és nagyon tisztán képesek részt venni a munkában. Az is alapvető fontosságú, hogy maximális alázattal tudjon önmagáról teljes mértékben lemondani, még ha ezt nem is várja el tőle senki. Valahol itt kezd el működni a jó színész kategóriája, legalábbis bizonyos értelemben, de ez egyáltalán nem jelenti önmaga megaláztatását. Olyan színészekre volna szükségem, akik mint robotok végig tudják hajtani az egészet, és azt is kontrollálni tudják, hogy más érzelmek ne kerüljenek előtérbe. De ez nem jelent semmilyen börtönt. Szóval lehetne így is dolgozni. Általában mindezt sokkal alacsonyabban szinten szokás érteni, hogy akkor a színész emberi méltóságának, színészi vagy alkotói szabadságának a negatív nemtudommiye... Nem erről van szó. Ettől sokkal tudatosabb a választás. De akkor is



Gyerekek és katonák

mondtam, gyakran elég volna valaki, aki végre tudja hajtani a meghatározott feladatokat, ám nem mindenki tudja ezt sem megcsinálni. Nem is kész rá, vagy nem tudja kivitelezni a megfelelő szinten. Viszont mindehhez gyakran nem a tudás megvillantása, hanem épp bizonyos elemek visszafogása szükséges. Ez olyan, mint a Pilinszky költészete kapcsán mondtam; a színész, illetve az az ember, aki hozza azt a bizonyos érzést, pontosan úgy tud ülni, hogy amikor ránézel, teljesen világos, miről van szó. Nem több ennél. Azok a munkák, amikről beszélünk, azok kimondottan expresszív színházi előadások voltak. Erős fizikai aktivitásra, erős hangra, kemény, talán attraktív tartalmakkal. Azért, mert mondjuk ilyen volt számomra ez a kor, nem a világban, hanem én voltam abban a korszakomban. Ma talán nem divatos dolog az expresszionizmus, de akárhogy is nézed, ott kezdődnek a fontos dolgok, ami, tegyük fel, a színházban a két ember, az emberek közti kapcsolat pl. a néző és a színház között, a néző és a színész között, amennyiben ez a színház. Ez ott születik meg. Tényleg meg kéne csinálni azt az előadást, azt a csapatot, amiről most beszéltem, és ami az előbbi koncepcióra épül. Nem a brechti elidegenítésre gondolok, inkább arra, hogy a színész ott kezdődik, hogy végrehajt valamit, és ezt az alapérzést sugallja. Nem kell eltitkolni, láthatóan végrehajtók.

A félreértések kiküszöbölése végett megjegyzem: nagyon fontosak azok az emberek számomra, akikkel dolgozom, akár a színészek, akár más kreatív közreműködők.

Megfordult-e már benned, hogy színészként is megjelenjél a színpadon? Eddig, ha jól tudom, csak a Wozzeckben volt egy kis szereped. Nem érzel késztetést egy nagyobb alakításra?

Nem jól tudod! Régebben is játszottam a saját előadásaimban, és azon kívül még néhányban. A Wozzeckben például amikor bevonul a közönség, akkor én madármaszkban kitá-molyogtam, leguggoltam ott, ahol állt egy installáció: egy madárember katonazubbony-ban, fölötte egy kalitka, amiben ég egy lámpa. Mintegy az az ő álma, de nem úgy, ahogy ez a te fejedben van. Ez az egész kép volt az álma. A végén én bejövök és a leereszkedő lámpa-burában kicsavarom az égőt. Ennyi volt, én fejeztem be. Ezen a síkon tudtam végigvezetni azt, hogy én mint rendező bejövök, és tessék, ennyit láttatok, ennyi volt, kicsavarjuk az iz-zót. Mielőtt Woyzeck megöli a feleségét, majdhogynem ugyanezt teszi ő is: eloltja a lámpát, kicsavarja az égőt. Nálam nincs gyilkosság. Annak ellenére, hogy ez a darab szörnyűségekről beszélt, a gyilkosság nincs bemutatva, senki sem öl meg senkit. Ez az aktus nem történik meg. Amikor minden teljesen véget ért, akkor jövök én és kicsavarom az izzót. Egy gesztus, ami személyes is akár. Különösebb színészi ambícióim nincsenek, ám ez nem jelenti azt, hogy nem fogok többé színpadra lépni. Nem kapcsolódnak ehhez vágyaim, néha gondolok rá, de nem túl komolyan.

A Pilinszky János, Søren Kierkegaard, Shakespeare és Heiner Müller írásai alapján készült Gyerekek és katonák című előadásod a kamaszokat kegyetlennek, felnőttesen romlottak, ugyanakkor törékenynek, esetlennek, kiszolgáltatottnak mutatja be. Ez mennyire árnyalja a Wozzeck szemléletét? Mi vonzott Pilinszky gyermek-szemléletében?



A gyermeket színpadon megjeleníteni, illetve a deszkákra helyezni, kétségtelenül jel vagy metafora. A gyermeki kegyetlenség megnyilvánulásai is határtalanok. Természetesen itt önmagától megjelenik az objektív, erkölcsmentes látásmód, amit épp az erkölcsi minta ismeretének hiánya tesz lehetővé. A szülő, illetve a társadalom gyakorta épp azt díjazza, amikor a gyermek elkezdi az intelligencia látható jeleiként ravaszul, illetve prostituáltként artikulálni magát. Általában mindenki boldog, hogy a kölyök milyen találékony, amikor kezdi önmagát érvényesíteni, pedig ilyenkor épp romlottságát, prostituálódását ünnepeljük.

Pilinszky költészetében a szüntelen, fogalmi, esszenciális, mindenén túli csönd van jelen, ez áthat a dolgokon, a nem-csőndön. Nála a gyermek megjelenése tulajdonképpen afféle gyermekén túli, illetve egy olyan paradoxonszerű tartalom, amely túl van mindkét értelmezésen, és a maga tiszta mivoltában jelentkezik. Ez lehet az a gyermeki szem, amelyet az embernek nem árt megőriznie.

A *Gyerekek és Katonák* című darabomat olyan kamaszok adják elő, akik már nem gyerekek, még nem katonák, testileg a forradalmi én birtokában vannak. Tehát itt jelen van az a mély, eredendően gyermeki az ellenkezőjével együtt.

Pilinszky költészete, akárcsak Büchner *Woyzeckje*, a szegénység költészete. Ahol a nincs az, ami van. A *Woyzeck* valahol a szegénység darabja. Minden szinten, lelki, morális, érzelmi értelemben is. Pilinszky szintén tekinthető a szegénység költőjének. A szegénységet veheted úgy is, mint lecsupaszított formát, ami bizonyos gazdagságnak tekinthető. Van az emberi értelemben vett szegénység és a fölösleges javaktól megfosztott valóság. Itt jelentkezik a kifejezés tisztasága, ahol a dolgok megtörténnek. Mást hordoznak és mást kell, hogy hozzon az akció. A történet még nem biztos, hogy indukál megnevezhető fogalmakat. Épp azok az érzések a fontosak, amelyek nem általánosak, mégis nagyon tiszták, nem konkrétumok, nem éppen egzaktan meghatározható fogalmak, legalábbis a szó szokványos értelmében. És ezt sem kell túlmisztifikálni! Tehát én úgy tekintek magára a színházra a saját előadásaimon keresztül, mint valami olyasminak a kutatására, ami nem artikulálható más nyelven, csak a színházi történet nyelvén. És bátorkodom azt gondolni, van ilyen. A színházat tehát nem az önmagát vagy önmagunkat kutató eszközének tartom. Szóval az ember gyakran ráfázik ennél a témánál. Azokra az írókra is mindig furcsán néztem, amelyek tanulmányt írnak valamiről, és a fölismerés szintjén fogadnak el dolgokat, azokat az első lépéseket, ami a színházban a tett. Így pedig nem mint kategorizált problémák, inkább mint nem-létező problémák már rég világosak. Ez az amikor valaki az újítás címen megpróbál átlépni egy határt, ami számodra természetes lépés volt, magától értetődő. De a szakírók ezt valahogy úgy állítják be, mint egy szakmai bravúrt. Szóval olyan kérdések megfogalmazására kényszerülsz, amelyek egyáltalán nem kérdések számodra. Mindig akad egy rakás ember, akit ezt nagyon is intellektuálisan és nagyon is iskolás szakszerűséggel gondolja megfogalmazhatónak. S általában itt születnek a problémák, mert nem olyan egyszerű a dolog. Tehát nem lehet, illetve nem kellene elvárni a kísérleti, illetve az alternatív színházról, hogy ugyanazokat a kérdéseket válaszolgassa meg verbálisan, miközben másról van szó, azaz nem ezen a nyelven kommunikál. Így nemcsak idővesztés, hanem általában egy bizonyos degradáció és elferdülés is jelentkezik. A kérdés logikai

béklyójában az ember hazugságra kényszerül. Állandóan találkozol azzal a problémával, hogy a mai modern színi iskolákban tanuló teatrológusok, akik más affinitású emberek voltak, hiába tanulnak a modern színházról, lehet, hogy nyitottak is rá, mégis nagyon furcsa konfrontációk jönnek létre azáltal, hogy a látottakat nem tudja hova elhelyezni, nem azt a fajta gondolkodást képviseli, amellyel el tudná fogadni a másságot. Mivel szembekerül azzal a fallal, hogy a gyakorlat nem felel meg annak, amit erről tanult, az adott előadásban minden másként van, mint ahogy azt bizonyos emberek írták a tankönyvben az alternatív, kísérleti előadásokról. A fő kérdés, hogy miként állnak a modern vagy a posztmodern alternatív színházhoz. Ahhoz a színházhoz, ami már túl van ezeken a töprengéseken. Már nem akar, a történetben nem tud ideológiai újdonságot hozni, hanem valami önállóan létező és másfajta valóságot képvisel. És egyszer csak azzal szembesülsz, hogy a fiatal ítéző ezt nem tudja hova tenni. Számára az a legnagyobb probléma, hogy ezzel a hozzáállással nem lehet azt megírni, amire gondolt, mert az nem felel meg a kapcsolódó irodalomnak, ez pedig nagyon bosszantó. Az egyik legnagyobb veszélye szerintem mindennek, hogy az alternatív – most ezt a szót kell használni, hogy értsük egymást –, vagy kísérleti – mondjuk ez egzaktabb mint az alternatív –, vagy az avantgárd művészeteket – szokták így is hívni – ugyanazokkal a logikai kulcsokkal, ugyanazokkal a szakmai hozzáállással próbálják megérteni és megértetté tenni, mint az ezelőtti, másfajta, klasszikus értelemben vett művészetet. Holott ez olyan, mint amikor az álmokhoz viszonyulsz, ahol a megismerésnek mindig van egy olyan intuitív rétege, amit az ember ezen a szinten már tudatosan használ, tehát ismeri ezt a fajta nyelvet. Egyszerűen nem ugyanazokra a kérdésekre felel azokon a pontokon, ahol egy másik, tehát egy klasszikusabb, racionálisabb művészet áll a háttérben. Valószínűleg máshol vannak a súlypontok, és szerintem nagyon sokan itt csúsztak el éppen. Tehát, meg kell felelned azokra a kérdésekre, amiknek te megfelelsz, de ezek csak részei a folyamatnak, nem pedig a céljai. Állandóan visszahúznak, sárba rántják az embert, tényleg úgy, mint az albatroszt, akit agyonvernek a hajón. Mert állandóan próbál megfelelni a körülményeknek. S végül az ember összehoz egy előadást, ideológiákat hazudik hozzá alátámasztandó a dolgot, amit egyébként nem kéne, sőt, hibákat is ejt amiatt, hogy azt a fajta értelmet próbálja kiszolgálni, amire igazából semmi szüksége. És ez lesz előadásának és életének az egyetlen hibája. Ugyanakkor vannak olyan művészetek, amiket máshogy kezel az ember. Az egyik jeles alternatív fesztiválon egy kerekasztal-beszélgetésen valamelyik fiatal azt kérdezte (mellesleg már írt kemény véleményeket ilyen előadásokról): hogyan kell hozzáállni ezekhez a dolgokhoz. Semmi rossz nincs ebben, csak arra gondolsz, éppen az alternatív színházi fesztiválon kerülsz olyan helyzetbe, ahol kezded magad frusztráltan érezni, mert az a kérdés: mit kell kezdeni ezzel a mássággal. Ez valahol félelmetes, hogy ugyanarra válaszolsz; mintha valamelyik klasszicista, szuperpszichorealistaturland egyetemen védekezne. Örület, hogy épp ott tesznek fel neked ilyen kérdéseket (hogy úgy érzed, rossz dolgot csináltál) azért, mert ő az egész nem érti, és azt sem, hogy ezzel mit kell kezdeni. Nekem meg nem ezzel kell foglalkoznom, az is biztos. Ez persze nem jelenti azt, engem nem érdekel, hogy más mit gondol. Nagyon is érdekelne, csak jó volna visszatérni arra a kamaszkori hozzáállásra, amikor azt éreztem, nekem ezt éreznem kell. Ez hiába nem egy megalapozott filozófia, mégis ez a lényeg. Szóval az az ember hazudik,



aki alkot, hazudik azért, hogy alátámassza azt, amit csinál. És itt a nagy probléma. Valamit beszélünk, valamit hiszünk valamiről, aminek még csak szándékaiban sincs köze hozzá – mindezt csak azért tesszük, hogy egy racionális dolognak tűnjön. A saját magán belüli racionalitása viszont másfajta. Másfajta energiákat, másfajta elemeket használ. De hát ezeket mindig meg kell fogalmazni valahogy. Emlékszem, én a Wozzeckben is mennyi ideológiát gyártottam azért, hogy a résztvevők egy bizonyos hányadával elhitesse, mit miért csináltam, mivel ők úgy képezték magukat az iskolában, hogy elvárják a tudatosságot. Én tudtam, hogy ez fog történni, de igazából nem érdekelt, éppen kinek az álma az akkori darab, mert nem ezzel foglalkozik a valóság, vagyis a művészet, hogy most ez a te álmod, ez meg a kisgyerek álma. Álmok találkozásáról van szó, és ez sokkal szintetikusabb, szimbiotikusabb ebben az egészben, mint hogy szükséges legyen mindezt ilyen egzaktul különválasztani. Mégis meg kell csinálni: ennek azt hazudod, amannak azt fogod mesélni, a tanárodnak megint mást, az interjúban pedig erről beszélsz stb. Persze ez nem mindig ilyen nagy gond.

Így viszont egy olyan helyzetbe kerülünk, hogy nehéz bármiről is beszélni. Van egy élő organizmus, az előadás, ezzel kapcsolatban születik egy élmény, amit később megpróbálunk megfogalmazni valahogy. Nyilvánvaló, az előadásról való beszéd nem azonos az előadáson átélt élménnyel.

Na jó, ez világos, nem ez a probléma. Lehet, hogy benned az adott pillanatban nem születik meg a kérdés, hogy az miért történik meg, mert teljesen nyilvánvaló és sorsszerű annak a valaminek a története. Arra gondoltam, hogy engem ez úgy is érdekel, mint nyelv, ahogy tulajdonképpen ez a dolog nem megfogalmazható, nem világos, hanem csak úgy, önnön formájában létezik. Sőt, korábban is mindig kerültem a konkrétumokat... Van ebben egy fiatalos menekülés is egyébként. Aztán válik ez inkább komoly szándékká. Inkább arról szól, hogy nem vállal fel az ember konkrétumokat. Marad bizonyos értelemben az absztrakciók biztonságában. Később döntéssé válik, hogy ne maradjunk az általánosság szintjén. De ott rejlik a gesztusnak egy, ha nem is mély, de fontos értéke, amikor még nem konkrét, nem határozható meg pontosan egy történeti verbalításban, egyszerű szinten. Még ha a befogadó tiszta, vagy legalábbis különösebb morális előítéletek nélkül szemlélődik, akkor sem merül fel kérdés arról, ami történt, mert az teljesen világos számára. Ezt most mindenféle misztifikáció nélkül mondom.

Visszatérve a Gyerekek és katonák című előadáshoz, az a világ, ahol a kamaszok megjelennek, egyszerre steril és militarista. Legalábbis a fehér egyenruha ezt sugallja számomra.

Igen, egy ilyen világban jelennek meg. Itt már sokkal artikuláltabb minden. Ugyanakkor jelen van az a lázadó erő, amikor az emberek még azt hiszik, hogy forradalmárok lesznek. A történelemben is talán valahogy így, ebben az életkorban, ezzel a lendülettel születtek meg a forradalmárok.

Hogyan látod, mit jelentett a fiataloknak ez a közös munka? Volt olyan csoport-élményük, mint nektek az A.I.O.W.Á-ban?

Itt egy egészen más generációról van szó. De, ahogy én tudom, s ahogy látom, ez az előadás meghatározó és pozitív tapasztalat maradt számunkra. És megint nem csak maga a munka, hanem, hogy az előadás olyan élményt jelentett nekik, amiért a többségük tudta, hogy akarja játszani. És valahol ez volt az A.I.O.W.Á-nál is, a *Harmatnál*, hogy mi ott megcsináltuk az előadást, bizonyos fázisokon átesve. De maga az előadás szülte meg azt az élményt – vagyis játszani egy vagy másfél órán át –, ami meggyőzött minket arról, hogy mi is ez az egész.

Elárulnád, hogyan zajlanak a próbafolyamatok, milyen a műhelymunka?

Az utóbbi időben kicsit megváltozott a „műhelymunka”. Nem lazább, de valahogy más erővel történik. Most is vannak ráhangolódások, tréningek, improvizatív jelenet-alkotás, akkor is, ha pontosan tudom előre a jelenetet. Ezeknek a talán tévesen improvizációknak nevezett próbáknak gyakran magának az előadás nyersanyagának a megalkotása a funkciója, az előkészítési munkálatok egyik legalapvetőbb tényezője. Ennek a munkafolyamatnak, akár a bizonyos témakörökkel való foglalatosságnak – akár konkrétan a *0,1 mg*, ami nem drámai, vagy a *Gyerekek és katonák* –, egyáltalán nem célja a dráma adott térben való aktualizálása. Inkább egy egész másfajta anyagnak, a dráma illetve az irodalmi anyag kapcsán megszülető tartalom színi előadássá formálása, aktualizálása a fontos. Az a kollektizáció, amikor tulajdonképpen közösen alakul ki az egész darab térben történő megírása, megalkotása vagy egy jelenet létrehozása. Majdnem ugyanez az út akkor is, hogyha ez a jelenet megvan a fejemben. Egyébként mostanában az előadást előkészítő folyamatban én nem tetszelgek vezető, a demiurgoszi rendező katonás pózában. Azt hiszem, mostanság többet figyelek a színészeimre, hajlandó vagyok elmenni abba az irányba, amerre ők képesek vinni engem. Itt nem is ötletekről van szó, inkább arról a plasztikus tartalomról, amit a színész kezd kialakítani a próbafolyamat egy-egy fázisában. Ezt megpróbálja az ember meghallani vagy észrevenni, és aztán belegyűrődik abba, amit ők helyeztek oda. Fizikailag is minden pillanatban – főleg egy kisebb szereposztású darabban – fokozott kommunikáció alakul ki közöttünk. Az kétségtelen, hogy ez az én kezemben kell összpontosuljon az egész, és végül én döntök mindenről, így mindez az enyém is. Ezt persze azok is tudják, akik ebben részt vesznek, de egy bizonyos értelemben kollektív hozzáállásról van szó. Minden újabb előadásomnál, főleg, amiket *Urbán András Társulataként* jegyzek, vagy legalábbis függetlenül a színháztól, az intézménytől, ezek olyan felkészülési fázisok, amelyek felkészítik erre az irányra a színészeket. Nemcsak fizikailag, szellemileg, hanem egy állandó tartalomnak, vagy koncepciónak az irányára, ami az adott előadás tervezett gerince.

Be kell vallanom, gyakorta dolgozom úgy, hogy a próbaidőszak tulajdonképpen az előadás bemutatóját megelőző rövid időszak, amikor nemcsak összeáll a darab, hanem lényegében akkor születik meg. Ez már szinte módszernek tekinthető. Nincs spekuláció. Akció van, gondolati szinten is. És talán az sem utolsó tényező, hogy afféle gerillalétezés formájában dolgozgatom.

Remélem, egyszer majd megfogalmazom a munkamódszeremet, vagy lesz egy ilyen



folyamat. Általában magával a munkamódszer szóval konfrontálódok. Mert ugyan mi az én módszerem? A színészekből építkezem, ami persze magától van jelen, de akkor is hasonló dolog játszódik le, amikor nem belőlük dolgozom. A színésznek valahogy könnyebb azt hinnie, hogy én építkezek belőle, sem mint ő belőlem. Legalábbis utólag. Nem minden előadásom kezdődött a szöveggönyv felolvasásával, mint eljárással. Volt, amikor a szöveggönyv nem is létezett. *Wozzeck* esetében nem is volt szöveg, ez sokkal később került elő. Igaz, a darab volt már a kezükben, de itt a kapcsolat az úgynevezett olvasóval, illetve az első próbákon elsősorban az általam kiválasztott képtémákkal, képekkel, fizikai cselekvésekkel, gyakorlatokkal volt, és csak aztán jelent meg a szöveg mint olyan. De például a *Wozzeck*nél is – akárcsak a korábbi előadásaimban – közben, folyamatában készült el az egész.

Azt hiszem, valahol akadémista koromban találkoztam Eugenio Barba egyik interjújával vagy írásával, ahol arról beszélt, ő mit vár el a színésztől, hogy tulajdonképpen őt nem érdekli, mit érez, mit él meg a színész, hanem az, vele mit hitet el, s ezt a kommunikációt, amit ő elvállal, azt a szintű koncentrációt meddig biztosítja.

Ha így nézzük, akkor az amerikai terápiás, az intenzív pszichoterápiás módszer nem megfelelő út. Az embernek meg kell hagyni azt a szabadságot, ami akár hazugság is lehet. Azt hiszem, csapatok, fontos színházi csoportok valahol ott haltak meg, amikor ezzel a pszichologizált élménnyel, ezzel a komolysággal nem tudtak mit kezdeni. Nem lehetett tovább menni. S valahogy mindig az egyik leghelyesebb akció a csoportakció. Csoportban talán a legszebb dolgozni: a legtisztább energia akkor jelenik meg, amikor egy csoport alkot. Viszont a csoport általában halálra van ítélve. Általában pár éves munkát tud megvalósítani, utána megszűnik. Ma újfent mutatkozik némi lehetőség, mivel nem követelmény többé a komolyságnak ez a túlszichologizált, agyonvizsgálgatott, nagyon őszinte változata, ami valahol hazug őszinteség. Mert ez csak illúziója az őszinteségnek, miközben semmi nem változik a te személyes őszinteségedtől, önkifejezésedtől. Persze vannak olyan momentumok, amelyeket őszinteség nélkül nem lehet megvalósítani, minden mögött egy elementáris őszinteségnek kell meghúzódnia. Ha nem, az avatott szem érezni fogja: ez fals. A színész minősége nem ott dől el, hogy milyen mértékben tud megélni valamit, hanem, hogy milyen mértékben tudja megtörténné tenni. Tehát a színész a veled mint nézővel való kapcsolatban alakul ki.

Már a korai műveidben, a Gyíkokban, a Harmatban és a novellisztikus történeteidben egy zaklatott világot jelenítettél meg, ahol a külső válságok párhuzamosak a belső összeomlás jeleivel. A legutóbbi darabod, a 0,1 mg-ban viszont egy belső szenvedés képeivel találkozunk. Mi ragadott meg a feldarabolt Csáth Géza és Tolnai Ottó szövegekben?

Én nem osztanám fel a világot külsőre és belsőre. Legalábbis a színházon belül nem húzok határokat a külső és a belső fájdalmak, belső létélmények vagy élmények közé. Gyakorta épp a belső élmény jelenik meg külsőnek nevezhető cselekvésként, illetve fordítva. Természetesen az ember finomodik, legalábbis igyekszik haladni egy elmélyülés útján, talán egy érzékenyebb, belső valóság felé. Épp egy nagy befeléfordulós időszak után kezdtem el újra dolgozni.



Fotó: Pécskői Iringó

Nekem az ad egyfajta elégedettséget, ha sikerül felépíteni egy olyan világot, amelynek hasonló a felépítése – legalábbis a terv szerint – az áloméhoz. Ezek a határok tehát nem világosan létező határok. Nem baj, ha vannak, nem gond, ha megfejtethetők, de a világon belül nem létezik élesen bontott, egzakt különbség. Nem arról szól, hogy mi a külső és mi a belső fájdalom. Ez abban az esetben működik, hogyha ez az utazás átlépi a határokat, a külső és belső világok határmezsgyéit, és ez világosan dekódolható. Ugyanakkor ez a két dolog egyként is létezik. Egyáltalán nem szükséges ennek a határnak a meghúzása. Nem a betegséggel foglalkozom, ahol ez a vonal esetleg számít, vagy ahol ez a két világ összehasonlítható. Ehelyett az a meghatározó, ahogyan az ember megéli a világot, külső, belső értelemben egyaránt, és magából a világból gyúrja össze azt az anyagot, ami az előadás.

Hogy mit közvetítenek a Tolnai-szövegek? Tolnaitól itt az *árvacsáth* című kötetének bizonyos versei kerültek a darabba, valamint pár Csáth-novella. Tolnaihoz valahol hozzájárul, hogy árvacsáthként (ezáltal Csáthként) létezni ebben a világban – ez az ő bravúrja. Csáth Géza számomra azt az élményvilágot hordozza, ami nem föltétlenül róla szól. Inkább az az anyag a fontos, az az irodalom, amit ő képviselt. Ugyanakkor az én előadásom Csáth-ról is szól, de akárcsak az említett határügyek esetében, itt sincs éles vonal, a dolgok összefonódnak.

A 0,1 mg esetében ez az áttörés vagy ez a határátlépegetés nem abban a formájában érdekel, nem a külső és a belső világ vizsgálata vagy interakciójának a megfigyelése foglalkoztatott, hanem áttörni ezeket a határvonalat. Nem ezek egzakt megfigyelése, hanem a két világból egyszerre felépített világ. Mint amikor a szürrealizmusról beszélgetünk, hogy nincs különbség a két világ között. Az, amit nézel, az a valóság. Az a világ van. Ez dekódolható, elemezhető, visszavezethető, mindez megtehető vele, de az egész nem erről szól. Hanem arról, hogy maga a dolog miként lépi át azt a határt, ahol ezek még különválaszthatók, ahol még világos, hogy mi az álom és mi a valóság. Én sosem értettem, már akkor sem, amikor írtam is, hogy ha valaki külső és belső világra, valóságra/nem valóságra, reálisra/szürreálisra próbálja egzakt módon bontani az alkotást. Legbanálisabban kifejezve, ez valahol a fantázia területe. Bármelyik irodalom, a realista is, még a dokumentumok alapján összeálló is, mindegyik egy különálló valóságszelet a világban. És ezen belül számomra nem kérdéses, hogy valami megtörténik-e vagy sem. Mivel nem reálisak a szereplők, végeredményben mindig mondhatod azt: furcsa emberek. Nem azt, hogy ez egy belső világ látomása, hanem azok furcsa emberek, akik ilyen furcsa dolgokat tesznek. És ezáltal valamit elmondanak, valamit, ami meghatározó, jellemző, kifejez vagy kivált belőled valamit, ami általában az emberről, a világról szól. Tehát minden, ami történik, valósággént történik meg, nem pedig valamilyen lelki fikcióként vagy valamilyen lelki élmény manifesztációjaként, esetleg szimbólumaként, még ha azáltal is keletkezett. Természetesen ez visszavezethető és tanulmányozható is akár, csak ennek már más a témája. A színház egyik különossége abban rejlik, hogy majdnem mindennek fizikai valóságban kell megtörténnie. Sokszor próbálok úgy gondolkodni, hogy az az akció, ami ott történik, az az előadás.



Amikor láttam a 0,1 mg-ot, azt a szenvedést, hallucinációt, álmot vagy látomást, az az érzésem támadt, mintha tehetetlenül néznék végig egy szenvedő beteget. Gondoltál arra, hogy a néző milyen helyzetben fogja a darabot végignézni?

Igen. Ez hasonlít a modern vagy az avantgárd színház klasszikus nézőperspektíváihoz. Mondjuk épp a szegedi THEALTER-en bemutatott előadáson sikerült úgy alakítani a környezetet, mintha az egész egy orvosi tanteremben, boncteremben történne. Ahol egy ember, egy emberi sors föltérképezéséről van szó. De, hogy visszatérjünk ezekhez a szavakhoz, amit használtál: hallucináció, látomás... Az én előadásaim lehet, hogy ilyenek, de abban az értelemben, ahogy minden előadás az. Nem erre gondoltam, és nem így látom, és nem így fogalmazom meg ezeket. Inkább egy nyelvről van szó, amely aztán dekódolható, érthető. Ám nem úgy működik, hogy én ezzel ezt és ezt akarom közölni, ami aztán lefordítható. Pont azt akarom néha sugallni, amit látsz. Most ezt el lehetne mondani egy normális, verbális, magyar nyelven, hogy ezzel én ezt és ezt akartam közölni. Viszont nem ez a célom, hanem az a nyelv, amit már nem kell máshogy elmondani. Ezeknek a dolgoknak mindig az a lényege, hogy nem kell máshogy kifejezni, mint ahogy el van mondva. Persze, belső látás vagy elmélyedés nélkül tulajdonképpen nem születik meg a verbális elmesélése annak, hogy azzal a képpel vagy azzal a valamivel mit akarok mondani. De ez képként, eseményként, dologként vagy olyan specifikus élményként működik, amit a színház eredményez, tehát a történés és a néző – illetve az ember, aki ezt figyeli – közötti kapcsolatként jelenik meg. Vagyis annyi, amennyi ott történik. Nem több és nem kevesebb. Ha tovább okoskodnánk, akkor hasonló helyen lyukadnánk ki, mint a színész fizikai cselekvéséről szóló témakörnél.

Számomra a 0,1 mg tere egy kicsit halottasház. Ugyanakkor az előadás nem foglalkozik azzal, hol játszódik. De a terét egy orvosi, régebbi egyetemi előadóteremnek nevezném, a gyönyörök és a varázsló kertjének. Volt olyan elképzelés, hogy eljuttassuk egy szabadkai ravatalozóban is. Ez jó ötletnek tűnt, és hirtelen világossá vált, mindvégig erről van szó. Mivel az orvosi boncterem is egyfajta idézőjeles ravatal, egy halott jelenlétében, aki az asztalon fekszik. Megkerülhetetlen ez a momentum, hogyha Csáthtal mint Csáth Gézával foglalkozunk, nem a ravattal, hanem azzal, ahogy őt haza hozzák a szekéren, füvek közt. Bizonyos testrészeit Csáth felajánlotta boncolásra. Azt hiszem, fel is boncolták. Nem biztos, ennek mind utána kéne nézni, de úgy emlékszem, az agyát és más testrészeit felboncolták. Ezek mind elkerültek valahová a végrendelete eredményeképpen.

Engem ebben a csáth-ügyben nem érdekel a kábítószer. Maga Csáth érdekel, az élete, ami valahol egy tipikus bácskai, vajdasági élet. Nála kétségtelenül megjelenik a zsenialitás, vagy legalábbis egy nagy tehetség, hogy ne túlozzunk. De nem az a lényeges most, zseni volt-e vagy sem. Mindenesetre egy nagyon is egészséges és tehetséges ember volt, azzal a végtelen nagy önpusztítással, sorssal és örülettel, ami valahol esszenciálisan létezik ebben a tájban. Ami úgy van jelen, hogy itt soha semmi nem történik. Időről-időre csak ezek a sikolyok villannak fel. Azt hiszem, éppen Csáth korai halála miatt tudunk nagyon sokan azonosulni azzal a sorssal, amit ő képviselt. Nem az öngyilkossága miatt. Engem itt minden a kegyetlen, tragikus sors és Csáth meghatározó világa miatt érdekel.

Előadásaidban a helyi színek nem úgy jelennek meg, mint például Nagy József darabjaiban, ahol gyakran megidéződik a kanizsai miliő. Úgy látom, nálad ezek a helyi vonatkozások inkább, ahogyan az előbb említetted a tájból felszakadó sikolyokként jelentkeznek. Te hogy éled meg ezt a tájat, vidéket, ahol élsz?

Nagy József jelentős mester. Az ő viszonyulása a tájhoz, illetve a kanizsai mitológia utánzás általi továbbalkotása, amit tanulmányoz, az a sajátja, és szinte meghaladhatatlan, Tolnaihoz hasonlóan. Amiről te beszéltél, igen, kétségtelen, nálam ez egy létérzés. Tehát egy kicsit más a helyzet. Ahhoz, hogy ez meghatározóvá váljon, amit inspirációs halmaznak nevezhetünk, ahhoz talán nem itt vajdaságban kellene lenni. De én itt élek, és itt készítem az előadásaimat. Tehát egy kicsit más a helyzet. Igaz, én nem építkezem direkt módon. Nem építék figurákat konkrét, illetve érdekes emberekből. Azt hiszem, az itt jelenlévő közegnek, élményvilágnak a belső fonalát próbálom használni. Azt akarom jelezni, hogy mindez egyszerre érezhető, mind táplálkozik ebből a világból, csak más módon. Álláspontjaimat, reakcióimat inkább magamban keresem vagy a színészeimben. De az kétségtelen, hogy ebből a tájból és ebből a létélményből táplálkozom. Ám nem ez az *ars poetica*, nem ez a lényeges. Annak ellenére, hogy az előadásaim e tájon belül is „egzotikumok”, mintha máshol készültek volna, pedig ugyanott játszom őket, ahol és amiből születtek, amiből táplálkoznak.

Akkor ezek inkább egyfajta belső tájképek lennének?

Erről is szó van mindig. A megélt világ egyúttal egy belső kép. Azzal együtt, hogy én sose vagyok abban a nyugalmi állapotban, amit ez a szó kivált bennem – nem afféle nyugalmi meditációból táplálkozik az előadás. Nekem sajnos még mindig minden előadásom gerillaharc formájában születik meg. Mindez inkább körülmény, mint stratégia. Azt nem tudom, nyugalminak nevezhetem-e, de azt a fix pontot keresem, ahol magamban megőrizhetem ezt a világot. Azt a kapcsolatot, ami közted és e világ között megvan – önmagadon belül. A helyi attribútumok mindig borzasztó fontosak, meghatározóak. De nem föltétlenül misztikus formában. Ezért mindig az egyetemes, legalábbis az emberi irány felé törekszem, a legszemélyesebb prizmán keresztül is. Tulajdonképpen az emberi problémához állsz hozzá, nem csak mondjuk a bácskai létélményt fogalmazod meg. Persze az egy specifikus létélmény, ahogy valószínűleg minden tájnak megvan a saját specifikus létélménye. A bácskai táj az öngyilkosságok tere. Az önpusztítás jegyében születve egy különös viszony alakul ki itt a területhez, különös viszony az identitáshoz. Mindez megtanítja az embert arra, hogy egy olyan pozícióból nézze a világot, ami más embereknek szinte elképzelhetetlen. Az életemben lezajlott változások – akár a jugoszláv történelem, hogy azt mi módon éltük meg – gyakran okoztak felsőbb nézőpontot, ahol épp a problémák miatt inkább felülről tudtad nézni a dolgokat, nem egy megalázott békaperspektívájából, hanem rálátással a világ dolgaira. Csak aztán valahogy úgy alakult a valóság, hogy nehéz távolságtartó pozícióban kerülni, egy olyan kontemplációban, ahol büszke vagy erre a sehová sem tartozó, minden fölé kerülő világnézetre. Az, ahogyan most fordult a világ, meg is fojtja az embert: „milyen szép, szilárd, szürke az ég; az embernek kedve támad rá, hogy belevágjon egy kampós-



szöveget, és rákösse magát". Itt ez gyakran ilyen. Nem a büchneri német miliő esztétikumához hasonló, de valahol mégis ilyen. Nincs benne az a fajta nagy csönd, mint abban a büchneri gondolatban, de mégis nagyon világos, hogy itt is ez van. És akár föl is akaszthatja az ember magát, itt mindig tragédia létezni, és tragikus is. Ez nem sajnálkozás, nem önsajnálát, hanem egyszerűen megállapítás. Valahol meghúzódik benne egy tragikus létélmény vagy fájdalomszerű érzés, hogy az ember itt él. Meg kellene nézni, hogy ez micsoda. Ugyanakkor érződik egy mérhetetlen ragaszkodás is ehhez a világhoz, ahhoz, ami itt történik. Nemcsak nosztalgikus értelemben, ahogy az ember fiatalkori élményeihez ragaszkodik. Hanem valamiféle specifikus dolgot is lát benne. Megnyilvánul egy olyan érzés, amit az ember értéknek próbál vagy kényszerül tekinteni.

Visszatérve az előadás nyelvezetéhez: a darabjaid egy olyan nyelvre csúsznak le, ahonnan már nincs tovább? Hogyan lehetséges ebben az esetben a kritikai reflexió, az előadásról való beszéd?

Amikor az imént a nyelvről beszéltem, akkor nem a lecsúszás volt a lényeg, hanem, hogy én nem látomásnak hívom; számomra ez zavaró volt. Egyfajta nyelvnek tekintem az előadást, aztán nem kell, hogy ettől tovább létezzen, nem a dekódolás a lényeg, hanem a több síkon ható momentum.

Nem akarom azt mondani, hogy lehetetlen a kritika, az előadásról való beszéd. Ez nem így van. Nyilván másik pozíció jelenik meg akár egy kritikus, akár az erről beszélő ember számára, mint más esetekben. De nem a dekódoláson van a hangsúly. Nem arról kell, hogy föltétlenül szóljon a dolog, hogy azt, amit láttunk, fordítsuk le egy elbeszélhető nyelvre. Ehhez nincs is szükség előadásra sem. Nem kell lefordítani a normális beszédre. El lehet mondani, beszélni lehet róla, és át lehet adni, esetleg szuggerálni valakibe: valamilyen élmény lesz számára. Föltételezem, hogy lehetséges tanulmányozni az előadást, de egy előítélet-mentességre, legalábbis nyitottságra van szükség, és ezt csak egy szabad hozzáállással lehet megragadni. De ez, ahogy mi beszélünk szabadságról, mégsem egyenlő a szabadsággal, ez nagyon is szigorú hozzáállást igényel. A laikusok gyakran úgy képzelik, hogy ezek nagyon kötetlen, hasra csapott, szabad ügyek. A szabadságot a legtöbbben úgy élik meg, mint egy tetszés szerinti függetlenséget. De nem erről van szó, ez a szabadság inkább egy nagyon is szigorú szabadság.

Én azt látom problémának egy bizonyos kritikai hozzáállásban – azt hiszem, erről már beszéltem –, hogy ugyanúgy próbálja dekódolni az eseményeket, mint amit tanult. Tehát, számára legnehezebb a másságot megérteni. Ha ezen a téren érthetetlen szituációba botlik, negatív előjellel könyveli el. Pláne, ha ez ütközik bizonyos képzetekkel, fogalmakkal. De lehet, hogy fölösleges állandóan a zászlómra tűzni a másságot, mert én erről nem gondolkodom, legalábbis nem ennyit.

Szóval, nem kell más, mint egyszerűen, nyitottan, tisztán nézni. Erről nem nagyon szeretek beszélni, csak okoskodás lenne a részemről. Az alternatívának és az avantgárdnak megvannak a maga kliséi, ami ma már stílusként működik. Ha úgy nézem, akkor nincs igazán más színház, nincs kísérleti színház, nincs avantgárd vagy alternatív színház. Én a színházhoz úgy állok hozzá, hogy maga a színház érdekel, amit csak színházként vagy

művészetként élek meg. Azért beszélgetünk ezekről a szavakról, azért használjuk őket, hogy értsük egymást. Amennyiben létezik ez a másfajta színház – és létezik, mint általánosan a művészet –, akkor kijelenthetjük, hogy ezen a tájon, környéken nincs ilyen. Esetleg meghívunk egy rendezőt, talán valaki az itteniek közül csinál egy előadást, amire azt lehet mondani, kísérleti előadás, mivel stílusában más, mint egy népszínmű, más, mint egy polgári, modern dráma. Ennyi. De nem foglalkozik semmiféle mássággal, semmiféle kísérletet nem tartalmaz magában, tehát lényegében nem az, csak imidzsében olyan, mint egy kísérleti színház. Az ezt értelmező kritika is valahol így áll hozzá. Ma már a legmodernebb színház a tananyag része, megfelel bizonyos egzakt momentumoknak, amiről egy rakás ember annyit tud, ilyen is van a világon, és akkor képzeletében próbál összehasonlítani dolgokat. Sokszor tévedések születnek, amikor valaki így nyúl ezekhez a dolgokhoz. Gondolom, nem egy embert „mészároltak” le, akik eredetit és értékeset hoztak létre, épp az ilyen előítéletes magatartás miatt. De az is kétségtelen, rengeteg szemét született és születik ezen a téren. Az avantgárd vagy az alternatív színház sokszor a tehetségtelen vagy a féltehetségtelen emberek búvó- vagy menedékhelye. Ez olyan, mint amikor valaki azért játszik szabad zenét, mert nem tud zenélni. Úgy érzi, nem kell tudnia zenélni. De azért itt is van egy réteg, amely ezt nagyon komolyan veszi, nem azért, mert mást nem tudna csinálni. Ezen a ponton vagy ebben a világlátásban mutatkozik meg a saját művészi fejlődésem is.

Kérlek, most Te mondd kritikát az előadásaidról szóló kritikákról!

Úgy érzem, próbálom ezzel nem felvenni a küzdelmet, de azt látom, hogy az elmarasztaló kritika azért megteszi a magáét. Azzal a hozzáállással van bajom, amikor felszínes, alattomos elföldelések történnek. Ami egyszerűen csak azért sért, mert ezt nem lehet ilyen könnyen elintézni.

Vajdaságban, Bácskában létezik egy nagyon szűk réteg, amelyikből tényleg egy nyitott, haladó szellemű generáció fog színre lépni – legalábbis bízom benne. A többség innen elment, több korosztály távozott. Ez egy olyan közösség, amit nemhogy megtizedeltek, hanem megötlödték. A mi generációnk nincs jelen. Pont azok az emberek, akik ilyesmikkel foglalkoztak, esetleg támogatták a színházi munkát. Mindazt, amit mi a '80-as években kezdtünk építeni, teljesen elvagták. Nincs generációs fájdalom, de tény, hogy most egyszerűen nem létezik. Mégis van egy szűk réteg, amely támogatja, vagy tetszik neki, amit csinálók. Csakhogy az ő hangjukat nem hallom. Az hiányzik, hogy ne csak az maradjon, hogy elmeséled, neked ez tetszik, te ezt támogatsz, hanem szólj ezért. Ennek érdekében tegyél is, mivel így teljesen el fogunk veszni, amit nem szeretnénk. Itt kellene előbb-utóbb lépni. Nem frontot nyitni, nem megindítani a harcot, egyszerűen megvédeni azt, amit értéknek tartunk. Egyszerűen csak szuggerálni azt, hogy ez vagy a jó, esetleg rossz, vagy kultúrpolitikai, művelődési értelemben hasznosnak tekinthető. És erre most is szükség volna. Én semmit nem ítélek el, nem tagadok, nem akarok elhantolni senkit sem. De azt igen, hogy egyfajta dolgok lehetetlenné teszik a nem ugyanolyanok megszületését. A felületesen kitaláltat, fenntartott álkísérletit, álalternatívot, álszerzőit egyszerűen el lehet úgy adni, azt lehet mutatni, ez egy másféle érzékenységgű valami, pedig ennek ahhoz semmi



köze. Az azért nem olyan egyszerű, hogy most rendezek egy kísérleti előadást. Jó, nyilván ezt sokan csak azért mondják, hogy a konvenció szerint értsük egymást. De azért komolyabb ez, mint például a stílus kérdése. Persze, vigyázzunk, el ne túlozzuk a dolgokat, mert még belegebedünk... Annak ellenére, hogy a színház valahol nagyon profán művészet, attól még nem annyira egyszerű. Az sem tetszik, hogy én most úgy beszélek, mintha szembeállnék valamivel, valakivel. Nem szembeállni, nem panaszkodni akarok, hanem csinálni akarom a dolgomat. Nem érdekel már az a mese, hogy milyen

fajta egy színház. Vannak ismerőseim, akik ezzel foglalkoznak a művészetben. De engem az nem izgat, hogy elítéljek egyfajta művészetet, az enyémet pedig azért tartsam jobbnak, mert itt szerves összekapcsolódások, eredetiségek működnek. Ezt valahol tizennyolc éves korban, azt hiszem, Tolnai kapcsán döntöttem el. Az ember valahogy végigéli ezeket a személyes forradalmakat – mint amikor a morálról beszélgettünk – vagy sem. Azt hiszem, ez van a színházi művészetben és az irodalomban is. Az ember megtalál egy szálát, amit elkezd lassan kigombolyítani, kezd elindulni azon az úton.

Úgy gondolom, az előadásaimban alapvetően lázadó érzés generálódik, egy majdnem ifjonti lázadás. Igen, engem mindig is vonzottak az ifjú forradalmárok. Ez most kicsit vicces megjegyzés volt, de persze ez a fajta sors, ez a hozzáállás kivált egy olyan magatartást – bár én nem vagyok ennek híve –, amely szinte sarat dobna mérgében az emberek szemébe. A művészet nem erről szól, nem ezekről a személyes reakciókról. A művészetnek van egy, ha csendes, ha hangos, de lázadó hangvétele. Ez nem föltétlenül értéktelen. Épp ellenkezőleg. Egyetlen kultúrpolitikának sem kellene félni ettől, sokkal inkább életképes erőnek kellene látnia. Nem pedig kifárasztani azokat az embereket, akik fel tudnak mutatni valamit, mozgósítani tudnak maguk körül egy réteget, mert ez plusz energia. Ez az érték, ezt kéne támogatni, nem pedig... Ugye, mindig ez történik, ennek a lemeszárlása, pszichiátrizálása. Erről viszont már nevetséges beszélni.

Megütötte a füleket az a kijelentésed, hogy a színház valahol profán művészet. Miért?

Függetlenül attól, hogy a mi színházi törekvésünk nagyon is szakrális ügyeket próbál érinteni, egyszersmind egy másik szellemi kategóriát szeretne megteremteni, melyben a színház nyelvhasználatát lehet kifejezetten közönséges is. Vagyis egészen profán, közvetlen szinten is képes megjelenni. Például egy cirkuszi bohóc; minden nagy tisztelet ellenére mégis azt mondhatjuk: profán dolgokat művel. Ez azon keresztül jut el egy másik szintre, hogy miként éli meg a közönség ezt a jelenséget. Azt hiszem, ez a színház jellemzője is.

Peter Brook „szent színházára” gondolsz?

Nekem is épp Brook bohócai jutottak eszembe, amikor eszik a kolbászt, és ez válik szentté, amit és ahogyan... Az különben ott nem teljesen világos, hogy a bohócok környezete határozza meg ezt, vagy az éhség, ahogy ők kolbászt esznek. Ez persze nagyon profán dolog. A színházi nyelvre gondolok, mint egy nagyon profán művészetre. Nézel egy ripackodó színészt, aki akár a szent szintekig eljuttathatja a közönséget, egy fingó-bőgő valaki (vagy mit tudom én), akit a nép szeret. A zene másfajta művészet. A színházban ez tényleg jelen van a bohóctól az angyalig, az eszközök, amit használnak, lehetnek nagyon profánok. Ez végtére szórakoztató művészet is, nemde? Eszközeiben lehet tényleg nagyon egyszerű is, profán, de ugyanakkor a szépsége, az értéke éppen abban a nem köznapi szintben van. Vagy abban, amit régen színházi illúzióknak hívtak, de ez ma már meghaladott fogalom. Lét-rehozni azt az illúziót, mint amikor hajdan, a gyerekkorodban valaki mesélt neked, és azt egyfajta valóságként élted meg. De közben csak illúziója volt a valóságnak, a hangulata. Mondjuk, a színházban az illúzió hangulata, tehát ami nem a valóságban történik. Ma ez már egészen másról szól, egy másik szellemi szintről, ami nem illúzió, hanem mondjuk úgy, ahogyan az előbb: a szakrális megérintése vagy megjelenése. Csak én nem akarom ezt egy túlmisztifikált fogalommá, sem pedig egy kokárdává alacsonyítani, amit a mellemre tűzhetek: most én ezzel szakrális dolgokat akarok megérinteni. Ez majd benned, aki nézed, talán megfogalmazódik. Az emberben ez vagy eljut oda, vagy nem. Ne afféle kitűzők legyenek, hogy jaj, ez most olyan nagy művészet! A színház (és minden művészet) annak ellenére, hogy mit hordoz, lehet igen nyers is. Számomra a színházban egy ideig épp ez a nyersesség volt az, ami egyfajta költőiséget képezett. És ezek a nyers erők, ezek a nyers történések megképeznek egy másik kategóriát.

Előadásaidban gyakran felhasználod, idézed Tolnai Ottó írásait. A díjat nyert Könyökkanyarban érezhető talán legtisztábban és legteljesebben ez a hatás. Mi vonz Tolnai nyelvhasználatában, világában?

Nekem fiatalkorom egyik meghatározó írója volt Tolnai Ottó. Nagyjából régebbi írásokról van tehát szó. De ebbe nem mennék bele, hogy most régi vagy új írások a meghatározóbbak. Én Tolnai Ottót olyan írónak tartom, akivel érdemes foglalkozni. Nyilván főhajtás is, ragaszkodás egy világhoz, de ez nem elég. A Csáthos darabban konkrétan kapcsolódik Csáthoz, a szövegeihez. Úgy vélem, mivel ő itt is él, ebben a történetben azért egy megkerülhetetlen valaki. Legalábbis én nem akarom őt megkerülni ebben a mesében. Tolnai benne volt a *Wozzeck*-ben is, akkor éppen a *Gyökkérrágó* című kötetének verseit használtam fel. Ezekben a versekben megtaláltam azt a témakört, amivel akkor foglalkoztam, így például a skizofrénia, vagy akárhogy is nevezzük. Ezek Mezei Szilárd által szongosított (vagy hogy fejezzem ki magam, a megzenésített szót utálom); szóval a Tolnai szövegek Mezei által dal-lá vált formájukban jelentős momentumokká lettek. Úgy éreztem, Tolnai szavaival: „átestem a szótár kartonfedelén”. Egyszer csak belezuhansz ebbe a világba, ami egy nagy ék vagy prizma, amin keresztül még jobban belelátsz. Valahol lyukat ütsz abba a témahalmazba.



A *Könyökkanyar* konkrétan egy Tolnai-dráma. Régóta szerettem volna vele foglalkozni, igaz, kicsit más módon, mint ahogy történt. Nem föltétlenül a drámai nyelvnek, kategóriának a megvalósításával. De az a fajta gondolkodás, látványvilág, amit színházi vagy térbeli nyelvre lehetne lefordítani, ez annak kapcsán született meg, ahogyan Tolnai Ottóval foglalkoztam az életemben, legalábbis engem ez a része érdekelt. Ez már lehet, hogy nem Tolnai Ottó, de rajta keresztül mindig olyasmi történt, ami engem különösen meghatározott, vonzott a színházban. Megragadott, ahogyan nála épülnek az asszociációk: most bármit fel lehetne sorolni, ami jellemző, tárgyi értelemben, ahogy ez lefordítódott az agyamban. Vonzott, hogy ez megtörténjen. Jó, egy drámaválasztásnál nem mindig ilyen mélyek és igazak a viszonyok. Az ember néha egy kicsit rákényszerül arra, hogy hazudjon, most mit miért választott. Sokkal egyszerűbb néha azt mondani: hát, mert így alakult. Ezzel szemben számomra Tolnai Ottó – ha erre a térségre koncentrálok – olyan, mint Csáth Gézához hozzányúlni. Legalább annyira meghatározó. Nem a tragikuma miatt, nem az életsorsa miatt, hanem konkrétan az irodalma miatt.

Elkezdés egy ilyen specifikus nyelvet olvasni vagy használni. Valakinek jobb az adott-sága, valakinek rosszabb. Emlékszem, néha nem akartam olvasni Tolnait. Azért, mert nem akartam azon a nyelven írni, amin ő. Nem akartam, hogy ugyanaz a hang beszéljen belőlem. Ez gyakran azzal a veszteséggel járt, hogy valamit nem ismerhettem meg. Inkább valami mást akartam csinálni, de azt nem tehettem. Mivel tehát nem akartam olvasni, úgy éreztem, nyitva maradt a lelkem és a szemem. Ide nem engedhettem be azt a szuggesztív valóságot, ami az ő nyelve. Mondjuk ebben az esetben, ha színházról beszélünk, ez nem éppen így működik. Ott másról van szó. Inkább az irodalmi gondolkodásomban éreztem ezt, amikor a saját hangod helyett a másikat hallod...

A Könyökkanyar díszleteit a szegedi Metanoia színház vezetője, Perovics Zoltán készítette. Kettőtök színházi gondolkodása sok ponton rokon. Mi indított arra, hogy őt kérd fel a közös munkára?

Amikor a Metanoia *Védett állatok* című előadását láttam, akkor vált egyértelművé számomra, hogy szeretnék vele együtt dolgozni. A munka, ami végül megvalósult, nem pont az volt, amire akkor gondoltam, amiért őt választottam. De így is, művészi értelemben nagyon pozitív élmény volt. Pero számomra megkerülhetetlen figura ebben az alternatív színházi világban, már amennyire én ismerem ezt a világot, vagy a magyar alternatív színházat. Peróról azt gondolom, az a valaki, aki birtokában van egy olyan fajta színházi elképzelésnek, színházi élménynek, ami kevés alkotó jellemzője. Lehet, hogy a színházon túl fog nőni, az már nem is lesz színház. Egy ember, akinél csak az a kérdés, hogy mikor találja meg azt a formát (nemcsak művészi értelemben, hanem a körülményeket is) és azt az időt, amelyben elkezdhet alkotni, azokat a dolgokat megcsinálni, amiknek kétségtelenül meg kell valósulniuk. Egyrészt a világ is, amit létrehozott, és az a mód, ahogyan azt ő akkor prezentálta, kétségtelenné tette, egy komoly szellemi tartalommal rendelkező és színházi-szakmai tudással (pláne, hogy eredendő, önálló tudásról beszélünk) felvértezett művész tiszteletben benne. Mi ismertük egymást, de konkrét közös munkáról sohasem volt szó,

hogy ő teremtsen meg a teret (legalábbis bizonyos értelemben) egyik előadásomhoz. S továbbra is szeretném, hogyha valamilyen formában tudnék vele dolgozni.

Pero színházában jelen van mindaz, amiről az előbb beszéltem, teljesen máshogy, de jelen van, és eredeti módon. Azt is mondhatjuk, Pero művészként nagyon karakteres figura, még ha egy vékony emberkéről is van szó. Egy aránylag önálló úton járó alkotó, aki olyan világot hoz létre, ami kétségtelenül értékes. És sajnos ő is azokhoz az alkotókhoz tartozik, aki nem a topon dolgozik, pedig már ott kellene, hogy legyen. Lehet, ez neki nem tetszene, de érted, mit akarok mondani. Pero egy olyan színházat tud csinálni, ami akár divatteremtő is lehetne, ha abból a pozícióból alkothatna, amit megérdemelne. Nem arra gondolok, hogy az, amit csinál, divatos, hanem, hogy annyira meghatározó lenne az esztétikuma, ha ezt megvalósíthatná. És kétségtelen: neki dolgoznia kell. Én nem ismerek olyan sok színházi embert, de őt azok közé sorolom, akikről tudom: igen, neki ezt kell csinálni. Ő egészen más, mint én, vagy akiket ismerek. Nála nem is a létélmény, inkább maga az előadás az, ami megfog. Azt érzem, olyan finomsággal, érzékenységgel, szellemiséggel és moralitással áll a dolgokhoz, ami engem is nagyon érdekel, úgyis hogy jelen legyen valamelyik előadásomban az általa alkotott formában. Nem az idegtépő részletességre gondolok, hanem épp arra a finom szálra, ami abban a durva közegben megjelenik. Mert az ő világa valahol nagyon is kemény, nyers, akár az anyagiak miatt is, mégis azon belül ott húzódik egy vékony elegancia. Most ezt az eleganciát tényleg pozitív értelemben gondolom. A finomságra gondolok, arra az érzékeny, szenzitív megfogalmazási módra, ahogyan ő tárgyilag fogalmaz. Épp az ő tárgyai vonzották a figyelmemet, és ahogyan bánt a tárgyi valósággal. Nemcsak az ideológia. Ő meg tud valósítani egy különös világot, függetlenül a méreteitől. Az apróságait nem szimpatikus, hanem jelentős momentumokként élem meg. Neki sikerült megfogalmaznia egy olyan világot, aminek muszáj léteznie. És egyébként is egy olyan művésztől van szó, aki az elesettekért szól. Valahol Pero az az ember, aki mindig a valamilyen értelemben leírtak, a mezsgyre szorítottak világa mellett beszél. Függetlenül attól, hogy ez divatos téma vagy sem. Nem tudok róla többet hirtelen elmondani.

Korai, kísérletező jellegű írásaid nemrég kötetben is megjelentek Hajnali partizán címmel (zEtna-Képes Ifjúság, Zenta, 2002). Számomra leginkább Domonkos István és Tolnai Ottó prózáival rokoníthatók. Hatott rád az Új Symposium irodalma? Írtál-e azóta? Esetleg tervezel-e egy újabb könyvet a közeljövőben?

Szóval Csáth, Domonkos István, Tolnai Ottó, e zsenik jelenléte akkori gondolataimban tagadhatatlan, és persze a Sympo szellemisége perdöntő volt. A kötet írásait 16-17-18 évesen írtam. Szembenézésként van szó. Látom, akkor merre keresgéltem, hol hazudoztam. Hol írtam meg azért sorokat, hogy kitöltsék bizonyos tartalmi igényt, ami hazugság. De nem hazugság, mert ezt hívod aztán szakmainak, igen, azt, hogy ide meg kell írnod egy ilyen részt. De ezt én akkor hazugságnak éltem meg. Mai szemmel is emlékszem rá, melyek azok a részek.



Tudomásom szerint nem változtattál rajtuk. Miért?

Nem akartam beleveszni az újraírásba, mert azt hiszem, újra kellett volna írnom őket. Egyrészt tehát nem akartam annyira dolgozni rajtuk. Másrészt, furcsa találkozás volt ennyi év után. Én vágytam arra, hogy ez megtörténjen, és örültem a kötet megjelenésének. Külön köszönet Szabó Palócz Attilának és Beszédes Istvánnak. De nem akartam újra belekezdeni, írni és változtatni. Nem azért, mert úgy gondoltam, így tökéletes. Hanem arra gondoltam, ez egy kis kötet, füzet, ami egykor már elkészült. Remélem, vannak bizonyos értékei, ma pedig újakat írnék, ha írnék.

Van ilyen késztetésed?

Igen. Csak az a baj, hogy évek óta ezt mondom, én az irodalomhoz próbálok végtére is visszatérni, rákapcsolódni, találkozni vele, mint író ember, de közben mégsem akarok kizárólag az irodalomhoz kötődni. Egyszerűen van egy késztetésem, hogy írok. Úgy érzem, valahol a színházban is írok. Kicsit fellengzősen vagy patetikusan hangzik, de a térben írok. Az ott megtörténő dolgok egyfajta mondatok, ebben az értelemben szövöm, álmodom ezt a világot tovább. Így éltem meg ezt régen is, azt hiszem. Még ha más emberek drámáit rendezem (amiről néha azt gondolom, szükséges rossz), akkor is úgy érzem, mindig új darabot írok. Nem a változtatások miatt, hanem ahogy ez megtörténik. Már a megismerési folyamatban úgy teszed azt magadévá, mintha te magad írtad volna. Végtére is a darabok irodalmi formájának nem sok köze van a térben játszódó előadáshoz, legalábbis nem egy az egyben. Ebben az értelemben lehetne a Pilinszky-előadást is a hivatkozásokkal együtt – bár nagyon kevés saját mondatom van benne – új darabként, egy teljesen új konstrukcióként elkönyvelni. A Tolnai-szöveg esetében is így történt.

Együtt dolgoztál Slobodan Tišmával is, az újvidéki neoavantgárd egyik meghatározó alakjával. A szerző Kralj šume [Az erdő királya] című novelláját dolgoztad át színházi happeninggé. Mi foglalkoztatott a marginalitást tudatosan vállaló szerb szerző munkájában?

Ez megrendelés volt, egy ajánlat, ami nagyon kedves volt a számomra. Tišmában az a csodálatos, hogy az ő marginalitása nem görcsös, lázadó magatartás, hanem ténylegesen egy kontemplatív pozíció. És valahol az irodalma is annyira finom, mint az ember. Furcsa volt a Tišma-irodalmat – én ezt akkor ismertem meg – egy idézőjeles, de spektakuláris happeningként felfogni, agresszív happeninggé tenni. Másrészt pedig fölemelő érzés volt foglalkozni vele. Tényleg megtiszteltetés. Attól tartok, nem fogok tudni okosakat mondani Tišmáról. Ő beszélget, a szó legnemesebb értelmében. Nem csak az előadás librettójaként szolgáló novellája, *Az erdő királya* lett fontos nekem, hanem megismerve irodalmát, ahogyan önmagával beszélget, ezzel a világgal, szinte egy új létezési perspektívát nyitott számomra. Fölfedezel egy irodalmat, egy neoavantgárd irodalmat, ami mögött egy egész emberi élet áll, és azon a marginális ponton, ami már szinte egy eszméletlen kötélrancosi életmódhoz hasonlatos, megjelenik egy tiszta, emberi hang. Minden heroizmus nélkül, mint egy kötél-

táncos az újvidéki, jugoszláv margón. Találsz egy embert, aki valahol a dolgok mélyén beszélget önmagával. Mindenféle komoly vagy fájdalmas ambíció nélkül. Találsz egy tiszta irodalmat. Tiszta művészetet – most nem az irodalmon mint irodalmon van a hangsúly. Találsz egy világos, tiszta, megfogalmazandó, helyes emberi érzéseket közvetítő irodalmat. Mintha ebben a nagy zűrzavarban, örületben találnál, látnál valakit, aki egyszerűen, mint a legnormálisabb valaki, a Duna partján sétálva önmagával beszélget, vagy a világgal, önmaga társaságát felhasználva beszélget a világgal. Ilyen volt nekem Tišma, egy ilyen tiszta, angyali érzés. Vagy nem tudom, lehet, most túloztam kissé.

Az előadást az új EU-tagok csatlakozásának napján adták elő Újvidéken. A darab egy bomlott, a sötétség erdejében tévelygő világ fragmentumait idézte meg. Mintha az aktuális politikai események felszíne alá ásott volna. Miért volt fontos, hogy pont ekkor mutassátok be a darabot? A Wozzeckhez hasonlóan a politikai események itt is csak háttérzajként szerepelnek?

Ez egy újvidéki, szerbiai-montenegrói és nemzetközi vonatkozásokkal, nyugat-kelet-európai vendégek részvételével zajló esemény volt, amelyet a *Kuda.org* nevű szervezet hozott létre *Transzeurópai Fórum* név alatt. Különböző informatikai, multimédiás, szociológiai megnyilvánulásokból, tanácskozásokból, performanszokból, és hát ilyesfajta manifesztációkból állt, mint egy tisztességes ünnepség azokban a napokban, amikor a környező országok az EU-hoz csatlakoztak. Afféle üdvözlő, köszöntő megmozdulás volt ez az itthoniak részéről, gondolom, egyfajta sóvárgással. Ez egy furcsa gesztus ennek az országnak a részéről, ahol a csatlakozás nem történt meg. Egy elég komoly nemzetközi fórum volt, ahol ezt az EU-ságot a művészetben, a marketing terén, társadalmi vonatkozásaiban, az informatikai művészetben vizsgálták. Tehát ez volt a témaköre, ennek a keretén belül történt meg a mi előadásunk főeseményként, a május elsejére forduló éjjel, negyed egykor. Egy efemer történet, ami nem zárja ki, hogy újra és újra megismétlődjön. Persze elég bonyolult anyagi vonatkozású, szervezésileg sem egyszerű produkcióról volt szó, legalábbis a számomra fennálló lehetőségek tekintetében. Az *erdő királya* műfajmegjelölése: pseudo-opera; amit happeningként adtuk elő. Ennek ellenére természetesen színházi előadásról van szó, legalábbis a szó bizonyos értelmében. Az egyetemi város könyvtárnak és előadótermeknek szánt, egykoron elkezdett és félbehagyott épületében történt meg, tehát egy hatalmas, csupasz betonkonstrukcióban, amelyet az EXIT nevű manifesztáció használ. A termen belül kb. 10 szimultán helyszínen játszódtak a jelenetek, történetek az akciók, több kamera követte az aktusokat. Ezek afféle live kivetítőkön jelentek meg a kameramannok által komponált részletekben a Tolnai Szabolcs által már előre felvett rövidfilmekkel váltakozva, amelyekben az előadás színészei játszottak. Mindenkit kihangosítottak, hiszen ebben a pseudo-operában (bármily idétlennek is tűnjék ez a terminus) a színészek hangbeli megnyilvánulásai, a suttogástól az éneklésen keresztül, artikulált illetve artikulálatlan hangperformanszaik, üvöltéseik, azaz „üvöltéseik” előtérbe kerülése létfontosságú volt – úgy is, mint elidegenítési effektus, mint technikai médium és közvetítő eszköz. A közönség szabadon mozgott a térben, akár egy kiállításon, hangosan beszélhetett, járkálva választotta ki azokat a helyszíneket, amiket követett. Tehát a szelekció elég összetett módon játszódtott le, gondolok ez-



alatt arra, hogy éppen mit láttál az előadásból. Ezért és a fenn említett dolgok miatt a szubjektív kategóriája egy felfokozottabb állapotban jelentkezett. Valószínűleg mindenki egy másik előadást látott.

Az előadás engem azokra a formákra emlékeztetett, amiket még nagyon fiatalon próbálgattunk a *Nyári Mozi* elnevezésű, akkor még színházi közösségben a későbbi A.I.O.W.Á-val, Döbrenyi Dénes és Lality István színházi irányításával. Érdekelte ez a dolog, elkezdtem foglalkozni a többfajta megnyilvánulás, illetve a multimédia formájával, azzal az interakcióval, ami az élőkép, a kivetítés, a kivetítő vásznak, a valóságbeli esemény, a hangbeli történések, illetve ezek kölcsönhatása, pontosabban ami az őket vezérlő emberek alkotói kölcsönhatása között zajlott. A happeningnek ezzel a formájával. Mindig vonzott az, amikor az egész tér előadássá válik, megszűnnek a határok, és egy olyan előadás születik, amitől az az érzésed támad, mint amikor templomokat festettek az emberek. Egy egész tér töltődik ki, egy egész közeg kezd el működni, másként, mint a színelőadás során, egy új környezet lép működésbe, ez esetben efemer módon. Mindenféle hülye happeningses attrakciók nélkül, nem didaktikus kölcsönhatással, hogy most bevonsz-e valakit a játékba vagy sem. Ez már sokkal természetesebben történik, a dolog részévé válni, picit felsőbb kategória, azaz más. Egy világ, amin keresztülhaladsz.

Munkáid szerb és vajdasági magyar kritikusai, elemzői nem reflektáltak eddig se egymásra, se egyéb nyelvű kollégáik meglátásaira – még a Tišma-feldolgozás esetében sem. Szerinted miért, mi hiányzik ehhez?

Semmi. Szóval, kit érdekel ez az egész?! Hogyha egy kicsit szociopszichológiailag nézzük, nincs is magyar kritika, legalábbis vajdasági magyar színházkritikáról nem igazán beszélhetünk. Itt nem annyira fontos momentum a színház, hogy komoly polémiákba kezdjenek az emberek. Alig mondhatjuk, hogy van, akit érdekel, azon kívül, hogy megírnak egy írást, és leadják a saját újságjukban. Szóval nincs itt – akármilyen fájdalmas, ezt ki kell mondani – rendes művelődési, kulturális élet, nem tudom, hogy kell ezt mondani nem kommunista szlenget használva – nem létezik, nincs ilyen közeg. Valamikor régen voltak fellángolások, vagy amiket enyhe misztifikálással annak nevezünk, de abban az idealisztikus formájában, ahogy ezt elképzeljük, sosem léteztek. Most meg pláne nem. Az a begyepesedett, langyi-mangyi, elmarasztaló, oficiális kritika, ami megjelenik, inkább az íróját minősíti, mint az előadást, és tényleg, fájdalmasága ellenére igazán röhejes tud lenni. Van egy protokolláris magyar nyelvű kritika. De ezt sem ítélem el teljesen, mert ezen belül is vannak emberek, akik akár tudnak, és írnak jól is. A szerb kritikával meg nem találkozom, mivel a szerb kritika nem látja az előadásaimat. Szabadkáról nehezen mozdulok ki, Szegedről nehezen mozdulok ki. Nincs egy szerveződő tábor körülöttem, amivel egyszerűen ezt meg lehetne mozdítani, vagy nem elég jók a bulik... Nekem meg néha sok, hogy ezzel foglalkozzam, de muszáj. Ez inkább egy reális valami, hogy ki reagáljon és miért. Nem is érdekes. Különbösen is ez a két nyelvű kommunikáció inkább a sértések esetében jönne létre, erre meg nincs szükség. Ne essünk túlzásokba, nem olyan fontos a színház, hogy ezen még vitatkozzanak is a szakemberek. Nincs polémia az azonos nyelvű kritikában

sem. Régen sem volt különösebben. Hiába jöttek nekem bizonyos írások után, hogy nevetséges kritikát olvastak, például a *Gyerekek és katonákról*, amelyektől tényleg meghűlt bennem is a vér, noha valahol szórakoztattak is. De tulajdonképpen egy hivatalos, nyomtatott reakció sem jelent meg erről a kérdésről. Nem is várhatod el, hogy az emberek ilyen alacsonyra nyúljanak, hogy felvegyék a kesztyűt. A mi generációm nem olyan, hogy el tudna küldeni a fenébe a másikat, miközben minket el tudnak – azért ez probléma. Mi illedelmes gyerekek vagyunk valahol, velünk viszont sosem voltak azok. És nagyon késő lesz ezt észrevenni. Kicsit bánom, hogy generációról beszélek, de nálunk ez valahogy megkerülhetetlen. Lehet, ez egyfajta fájdalom, de akkor ez így alakult ki. Különösebben nem érdekelt sose. Bár mindig érdekelt a korosztályomhoz szólni, az azért specifikus valami. Azzal, hogy csinálsz valamit, át is lépsz a saját határaidon túlra, remélem. Generáció alatt itt azt értem: olyan szenzibilitás, ami ránk jellemző, miközben ide tartozhatnak száz éves emberek, de 15 évesek is. Csak tudni kell, hogy amikor azt mondom: generációm, melyik érdeklődési körre gondolok. Hirtelen azt fogjuk észrevenni, kimaradtunk ebből a történetből, annak ellenére, hogy itt voltunk és dolgozhattunk volna, a kezünkben lehettek volna az egész. Így viszont egy nagy elgyerekesítés részesei vagyunk. Az utánunk jövő generációk még elgyerekesítettebbek. Csak ott kiütközik majd olyan probléma is, hogy ők talán nem is ismernek meg egyéb világokat, mert egy intézményesített rendszernek a részei, amiből csak annyit látnak, amennyit megmutatnak nekik. Falusiasodik a világ. Én azt hiszem, ez épp nálunk zárul be, egy pár év, és utána jön egy új korszak, akik már egészen mást ismernek, és csak megfelelni akarnak – nagyon is polgári, esetleg kispolgári álmokkal. Szóval ez a mi hibánk. Úgy gondolom, ennek akkor is hangot adnék, ha egy nagyon jó pozícióban ülnék. Most valami olyasmiről beszélek, ami nem attól függ, hogy én szarul, rossz passzban vagyok-e ezen a meccsen belül. Ez látható volna akkor is, ha én nagyon menő pozícióban lennék, és letarolnám az egész világot. Bár bizonyos értelemben ez az egész így valakinek nagyon is megfelel. Azért más lenne valószínűleg a világ, ha itt nem az történik, ami történt az elmúlt 15 évben. Arra gondolok: ha azoknak az embereknek nem kellett volna elmenniük innen. Bízok abban, hogy akkor más lett volna. De ezzel meg nem lehet foglalkozni. Ez úgy van, ahogy van. Én pedig itt élek, és ezen belül kell valahogy élnem. Miért élek itt: sosem tudom. Mert jobb helyre nem hívtak. Közben valahol meg itt akartam élni. Bennem is működött ez az álom, hogy innen létezni. Nos, ez ritkán szokott megvalósulni. Iszonyúan fárasztó, hogy bizonygatnom kell, bár az hiszem, már bebizonyítottam, hogy nekem szükségem van színházra, társulatra vagy lehetőségre, arra, hogy egy dolgot folyamatosan fejlesszek, dolgozzak rajta tovább, mivel meg fogok öregedni, aztán meghalok, és akkor már nem bírok ezen munkálkodni. Ezért szólni nem nekem kellene, ez a problémám. Nem tudom, mi kellene ahhoz, amit próbálok csinálni akár ennek az országnak, akár Magyarországnak – abban az értelemben, hogy melyik kultúra része vagy, mivel kétségtelen, valamelyik kultúrához tartozol, főleg, ha beszéled is a nyelvét –, hogyan lehetne megtalálni azt a támogatási formát, amivel függetlenül működhetem. A művészetet, amit próbálok csinálni, függetleníteni azoktól az alacsony szintű problémáktól, amik egyébként megfojtanak mindent, ami értékes. Nem egy misztikus másságról beszélek, semmiféle extrém dologról, csak a legnormálisabb élni akarásról.



Na, azt hiszem, kicsit rossz pillanatomban találkoztunk, még majd én is megutálom magam ebben a nagy panaszzkodásban, abban a fényben, ahogy feltüntetem magam. Jó fazon, mit mondjak.

„Hová, kikhez tartozom, tartozom-e valahová egyáltalán?”¹⁰ – veted fel egy helyütt. Zentán nincsenek olyan helyek, kis világok, ahol otthon érzed magad?

Szabadkán élek. Dolgozom rajta. Hogy ezen belül miképpen tudom feltalálni magam, az külön történet, vagy egyszerűen csak lusta vagyok rá, ami esetleg rám jellemző. Én Zentához kötődöm. Úgy gondolom, Zentán például működhetne valami, nehéz megtalálni azt a pontot, ahol ezt le tudjuk vezetni. Egyrészt mindenki fél attól, hogy fölöttél, túl sok vagy, másrészt neked meg nyilván más formákra van szükséged, mint akkoriban, nagyon fiatalon. Ez az, látod, amikor a környezet nem akar felnőni. Én nagyon szeretném azt, ha itt ezen a tájon tudnék, ha nem is színházat, de egy műhelyt létrehozni, olyat, amelyet létre tudtam hozni nagyon fiatalon. De most már másról szól a dolog, és ez persze teljesen normális, hogy így van. Hogy őszinte legyek, azt is szeretném, ha Budapesten meg tudnám csinálni. Hovatartozásom régebben merült fel, amikor sokkal inkább a jugoszlávság vonzáskörében voltam, de úgy, hogy ez sohasem jelentette a nemzeti hovatartozás megtagadását. Ma már nem így történik. Mindig is azt gondoltam, ha ebben a kettőségben kell létezni, akkor úgy volna szép és jó, ha ennek a kultúrának a részeként tartanának számon, most kivételesen pozitívan. A mi tragédiánk, hogy itt magyar vagy, Magyarországon pedig jugoszláviai magyar, de nem kell eltúlozni! Az, amit csinálok, valahol része az itteni kultúrának, Magyarországon pedig igenis a magyar kultúráé, ott is a magyar kultúra képviselőjeként lépek föl, semmiféleképpen sem másként. Nem mondhatni, hogy én egy ilyen-olyan nemzeti vonalat képviselek, és azt sem, hogy sokkal értékesebb ez a másfajta kultúra vagy akár világszemlélet, mint amelyik nemzetieskedve mutatja be magát. Nem ismerhetsz el valamit értékként, ha nem nézed azt a nemzeti kultúra szempontjából is. Tehát, nem létezik, hogy a pamfletszerűséget fogadod el értéknek. Lehet, rossz szó a pamflet, de érted, mire gondolok. A nemzeti kultúrának nyilván az autentikus vagy autentikusnak bizonyuló kultúra kell, hogy legyen az értéke. És ha így nézed, akkor ez nem olyan nagy probléma. Én sok vagyok a magyar kultúrának? Nem vagyok sok. Vagy a szerb (jugoszláv) kultúrának? Jól van, nem vagyok szerb, de ezen a területen élek. És a *Kralj šume* [Az erdő királya] éppen szerb nyelvű előadás volt. Igaz, kis bukfencel, mert főként magyarok játszottak benne, olyanok, akik tudtak szerbül, magyar akcentussal. Bár ennek azért – újvidéki előadásként – volt egy másik fontos konnotációja is, az, hogy Újvidéken valamikor így beszéltek. A szerbek kicsit magyaros szerbül, és a magyarok természetesen szintén helyi, szerbes magyarral, vagyis vajdasági szlenggel. Nem kell ezeken az elvesztett dolgokon siránkozni, az sehova sem vezet. Vannak, akik ezt meglovagolják, de ennek különösebb értelme ma már nincsen. Az embernek szembe kell néznie azzal, ennek a mesének vége. De az nem kizárt, te ezen belül megtalálod a saját helyedet, aminek nem kell

¹⁰ Balog: i. m. 45.

föltétlenül rossznak lennie. És most úgy gondolom, hogy lehet, többet tudok tenni e közösségért azoknál, akik abból élnek, hogy tegyenek valamit a közösségért. Már megint oda jutottunk, hogy én arról beszélek, milyen hátráltatott helyzetben vagyok, amit állandóan szeretnék kikerülni. Csak nem tudok. Tudod, ez az a hülyeség, amikor az ember kényszerít érez, hogy megfogalmazza magát, a baját, annak okait, és akkor ilyen buktatókban bukdácsol. Nem tudom megtalálni azokat a szálakat, amelyek által vezetve mindettől függetlenül megteremthetünk valamit. Ha máshogy nem, akkor egy kulturális tér szintjén.

Mennyire érzed magad otthon a színházban?

Most tisztázzuk, a színházi világban? Eddig arról beszéltünk, kívülálló vagyok.

Konkrétan az előadás megalkotásának folyamatára gondoltam. Ez mennyire biztos pont számodra? Ilyenkor érzed otthon magad?

Ez az a forma, amelyben a legjobban érzem, azt csinálom, amit csinálnom kell. Amikor ez a munka ténylegesen beindul és működik, akkor ott, abban az örületben, ami ezzel jár, ott érzem otthon, létezőnek magam. Annak ellenére, hogy vonz a film is, nem tudom, milyen formában sikerül még ezzel foglalkoznom. A színháznál az efemerséget nagyon nehéz megemészteni, és e körülményeken belül azt az örült nagy energiát, amit bele kell ölnöd abba, hogy megtörténjen egy előadás. Nem a bemutató, hanem egy egyszerű repríz. De persze most ez a speciális körülmények miatt van így, persze emellett is nagy erőbedobásról van szó. Csak emígy olyan problémákkal törődsz, ami a színháznak mint médiumnak a problémája. Ezzel kéne foglalkoznod, nem pedig azzal, hogyan hozod létre azt, hogy az a 10 ember találkozzon, akik eljártsszák az előadást. Abban nem érzem otthon magam, mert tudom, hogy csak egy vámpír, ami leszívja az embert. De arról, amit kérdeztél, annyit: nem nagyon gondolkodtam azon, hogy abbahagyjam ezt a formát, vagy váltsak. Bár mindig tiszteletet érzek azok az emberek iránt, akik egyszer csak váltanak hosszú évek után, és valami mással kezdenek el foglalkozni anélkül, hogy eladták volna magukat, valami degradálódás történt volna bennük. Ezen nem nagyon akarok gondolkodni. Azt akarom, ezen belül történjen valami. Én az életemet is úgy látom, annak ellenére, hogy ide kötődök, mint egy vándorrendező. Mindig úgy készülök, hogy elmegyek innen – akár dolgozni, akár hosszabb távra is, noha ide tartozom.

A régi és az új előadásaid között – a hosszú szünet ellenére – kimutatható egy folytonosság, egy egységes színházi gondolkodásmód.

Én is ezt érzem azzal együtt, hogy az a 6 vagy 8 év azért nagy kerülő volt. S ehhez vissza kellett jönni. Bár az érdekes, hogy az első előadásban, amivel visszajöttem – amit te nem láttál, de azt hiszem, olvastál róla¹¹ –, a szöveg nem volt klasszikus, de az előadásmód na-

¹¹ Az *anyját annak, aki elkezdte* – című darab (a szerk.)



gyon is drámai, vagy mit tudom én, nagyon is konvencionális volt. Tulajdonképpen igyekeztem megfelelni bizonyos elvárásoknak, aminek aztán nem igazán örül az ember. Újra bejárász egy utat, amit már nem kellene, amivel nem ugyanoda jutsz el, mégis valahol újra megtalálasz bizonyos szálakat – olyan, mintha valami ismétlődne. Mint amikor megkérdőjelezel valamit, leellenőrzöd, és rájössz arra, hogy a kísérlet eredménye helyes. Lehet, ez a jó ebben a dologban. Biztosan alakulhatott volna másképpen is az életem, de valahol rendben van, hogy így alakult. Nincs különválasztva, csak az emberek hajlamosak arra, hogy az előadásaimat így osztályozzák. A nézők nagyon gyorsan be tudnak téged keretezni. Hát jól van, van egy szünet, de ott ideje is volt, hogy legyen. Talán. Arra jöttem rá: egyedül vagyok. Mindig is tudtam. Egy pár hete fogalmazódott meg bennem, az a bajom, hogy egyedül vagyok. Nincs egy társ, akivel a munkában jól érezhetem magam, akivel dolgozhatok, beszélgethetek, akiben hihetek: gyerünk, csináljuk, és akkor vinnénk és harcolnánk valamiért – nem egyedül lennék. Nyomasztó érzés. Ehelyett mindez a fejedben kell, hogy lejátszódjon. Hogy magányossá válsz, az a probléma. Ez most nem a szükséges magány.

Melyik előadásodat szeretted eddig legjobban próbálni, játszani?

Ó, ez nehéz ügy. Szóval nincs ilyen. Mondjuk ezt az utóbbi (nevezzük úgy) ciklust, a *Gyerekek és katonákat*, a *Könyökkanyart* és a *0,1 mg*-ot. Vannak előadások, mint pl. a *Tábori piknik*, amiket nagyon kevészer tudtunk játszani. És valószínűleg nem az előadások minősége miatt van, ha valamiről úgy gondolom, nincs tovább. Vagy még akár a *Wozzeck*. Vagy most, hogy fölmerült például a *Hamlet*, ahogy néztük videón. Eljátszadottam azzal a gondolattal, hogy elképzeltem ezt az előadást ma. Ugye a *Hamlet*tel nyitott meg a szabadkai Jadran mozi annak idején a Népszínház másik termeként. És belegondoltam, hogy képzeld el ezt ma színpadon. De közben 13 év eltelt. Ha belegondolsz, ez elképesztő sokkoló valami volna, képzeld el azokat a jeleneteket, amiket a videón láttál. Elképzelhetetlen valami volna ma. De azt hiszem, én különválasztottam a munkámat, van az újabb és a régebbi időszak. Tehát ezek a ma élő előadásaim, mondjuk így, fontosak. Bár ezek mindig egy folyamat részei. Egyikre sem mondhatnám azt, ez így, ahogy van, valaminek a vége. Ez egy folyamat része, ami addig jutott el, ameddig, hogy megtörténhessen. Mindegyiken lehetne még dolgozni. Jól van, ez mindig így volt, de azért itt most tudatosan is így van. Egyszerűen ahhoz, hogy ezek létezzenek, mondom, gerilla-hozzáállás szükséges. Az ember ezért megpróbálja óvni magát. Nem azért, hogy vigyázzon magára, hanem, hogy haladni tudjon tovább. A *Gyerekek és katonák* annyira nem kedves számomra, valahol pedig azért fontos, mert talán ebben a nagyon is emberi megfogalmazások, a létprobléma, az általános szintjén nyúlok bele a leg erősebben, és – talán Pilinszkynek köszönhetően – a legfrappánsabban valamibe. Ugyanígy a *0,1 mg* egyfajta továbblépés szempontjából, a kicsit más irányba, színesebb világ felé lépés miatt kedves vagy fontos. Vagy a *Könyökkanyar*, amin világosan érezhető, hogy egy olyan nyersanyag, ami játsszatással fejlődne, ami kimondottan akkor kezdődne el működni, ha folyamatosan, sorozatosan, a közönséggel való találkozás kapcsán játszhatóvá válna.

Reméljük, nemsokára ismét láthatjuk ezeket a darabokat és az újabb munkáidat is. Végül pedig áruul el nekünk, mi a kedvenc színed?

Nem vagyok színvak, de ritkán látom tudatosan a színeket. Amikor tudom, hogy látom őket, tehát észreveszem a dolgok színét, létezésüket, akkor szeretem őket. Ez olyasféle érzés, mint mikor élni szeret az ember.





VLADIMIR KOPICL

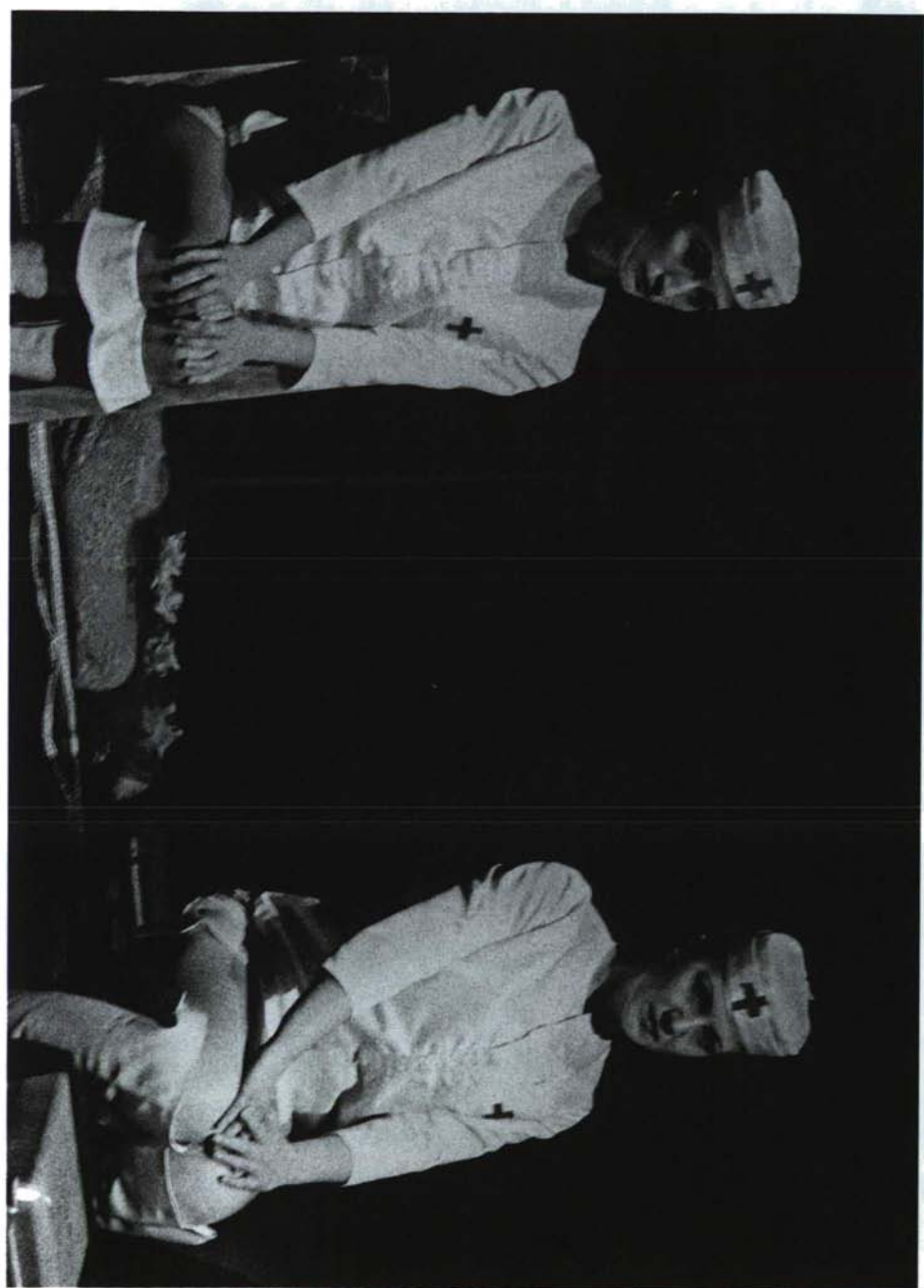
Fernando Arabal: *Tábori piknik*, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház előadása, Urbán András rendezésében *

Több okból és megfelelő szerzői/színházi feszültséggel megrendezve Arabal háborúellenes darabját, Urbán András – a színjátszó társulat és a többi munkatárs teljes támogatásával – egyesíti a szegény és a fizikai színház energiáit, áthatva a sötét bohózat irreális fakturájával, a pánik színház darabban kódolt és jelenetekkel hangsúlyozott elemeivel, illetve azzal a performanszos eszköztárral, ami bizonyos jelenetekben – az emberinek a test mint objektum végső szintjére történő lecsupaszított logikája – a hatvanas évek végi bécsi akcionisták legextrémebb rítusaikig terjed. A hiperbolikus, ám rendezett színpadi beszéd nála az antropológiai színház repertoárjából ismert éles szimbolizmusra, ugyanakkor az arabalosan megfeszített „pan-moralista” elv szilárdan felállított travesztijára is hajlamos. Péter Ferenc és Csernik Árpád, Katkó Ferenc kiváló játékaival, a szögesdróttal körbevett és földdel alapozott minimalizált lágeri arénával (amely a jelenetek cselekményének irrealista zűrzavarjával erőteljes valósági impulzust nyújt) – jól összevágott színházi munka, amelynek sem a szereplők kifejezett színészi lehetőségeinek viszonylagos egyenlőtlensége, sem az egyes szekvenciák logikus időkezelésből való kiugrások nem vesznek el semmit a jól megragadott autentikusság lényegéből.

Orcsik Roland fordítása

(Részlet a szerző Vajdasági Professzionális Színházak 52. fesztiváljára összeállított szelekciójából)

* A fenti írás szöveges illusztráció az Urbán András-darabokról készült, itt közölt képekhez. (A szerk.)





IGOR BURIC

Az erdő királya a teremtés káoszában¹

Slobodan Tišma *Az erdő királya avagy a maszatolás kísérlete* novellája alapján² készült *Az erdő királya* című, Urbán András rendezte multimédiás pszeudo-opera a Transzeurópai Fórum központi eseménye volt, amit a „kuda.org” nevű új médiaközpont, a Délkelet-Európai Polgári Szövetség, az Újvidéki Kulturális Központ és a rotterdami „V2” intézmény az instabil médiákért szervezett, hogy megvizsgálja a tranzíciós művészettel és médiával kapcsolatos kérdéseket. Az Építkezésen (EXIT) történő premier közvetlenül éjfél után és a tíz – hajdan „keleti blokk”-os – ország európai uniós csatlakozása után kezdődött. Tehát abban a kontextusban, amelyről szabadon elmondhatjuk, hogy Szerbiában és Montenegróban újra előtérbe hozta a hovatartozás, az identitás, az évszázados magány és el nem fogadottság kérdéseit.

Másfelől, Tišma daemonjainak éjféli felszabadítása a „kuda.org” új médiaközpont „kiáltványa” szerint „A művészet tartós ideje” nevű projektum kezdeti pontját jelentette, ami „A művészet nyilvános ideje” nevű akció szimbolikus folytatása volt, amit 1970-ben az újvidéki konceptualisták majdnem mindegyik alkotója a dunai rakparton valósított meg. E fiatalok az Ifjúsági Tribün körül jöttek össze, abban a periódusban, amikor a Vajdaság egy olyan specifikus időt és teret jelentett, ahol felbukkant és belendült a vizuális művészet és a filozófiai, szociológiai meg irodalmi munka áthatásának experimentális tere. Ezt a fejlődést, mint minden mást az akkori Jugoszláviában (de a civilizációs folyamatok világsszintű művelésének hatáskörében), megakadályozták és a társadalmi-politikai alkalmasságok/alkalmatlanságok eszközeivel elfojtották.

Tišma *Az erdő királya avagy a maszatolás kísérlete* című műve röviden egy művész története. Egy operaénekesről van szó, aki nyugdíjazása után attól szenved, hogy többé nem énekelheti a kedvenc áriáit, ami alapszükséglet számára. Megtörve gubbaszt a lakásában, olyan szomszédok között, akik örökké türelmetlenek a másmyenekkel szemben. Hősünk egy séta folyamán mégis rátalál a belső (veleszületett) szükségletei szabad kifejezésének paradicsomára a Duna menti erdőben, ahol addig énekelhet, amíg a kedve kívánja. Viszont, az ember sorsa nem a nyugalom, és az énekes tisztában van azzal, hogy az erdőben nemcsak madarak élnek. Egy olyan emberi kísértet tűnik fel előtte, amely csak a groteszk tánc harca által békülhet meg az énekvágyával, azzal a megértéssel, hogy ők egymásnak valójában barátai és régóta elveszett testvérei.

¹ Az írás eredetileg a szerb *Scena* nevű színházi folyóirat 2004/2-3-as, szeptemberi számában jelent meg „Kralj šume” u haosu stvaranja címmel.

² Az *erdő királya* pszeudo-operában fel lettek használva Slobodan Tišma legutóbbi, a *Blues diary* című kötetének költeményei is.



Tehát az erdő királyáról szóló történetnek van egy leplezetlen szövevénye a Virbius mítoszáról, az Aricia ligetének antik római uráról Peloponézosz szigetéről, ahol a szökött rabszolgák találtak menedékre. Hogy Virbius el ne veszítse a nehezen szerzett szabadságot, ébren kell őrködni és figyelnie. Ez a mítosz közvetlenül utalt a Hippolütoszról és Tézeuszról szóló antik görög mítoszra. Poszeidón parancsa szerint Hippolütoszt a kocsikerek alá lökték, Artemisz pedig palástba burkolta és átvitte Aricia ligetébe, ahol a túlvilági életét éli. Ott Egeriával házastották össze, az Ariciát átszelő folyóval...

Tišma nézőpontjából Hippolütosz/Virbius anti-Ödipusz, ami a modern filozófia egyik kedvenc témája. Ennek teljes vulkanikus erejét Nietzsche kiaknáztta, Deleuze-Guattari is felhasználta az új szubjektivitás paradigmájának bevezetéséhez. Ez a szubjektivitás megpróbált felszabadulni a keresztény alázat és Jézus báránykái sorsa alól. Ugyanígy az új szubjektivitás szembelyezkedik Freud pszichoanalitikus apagyilkosság-elméletével. Az erdő királyával ez fordítva áll, neki az apa nem engedi meg, hogy nyugodtan éljen. Az isteni féltékenység áldozataként Hippolütosz/Virbiusnak nem sikerül megküdenie a patriarchalitással, a gonosz demiurgosz tovább űzi vele a játékait, míg ő túlvilági-skizofrén állapotban az ontológiai szétesettségtől szenvedve belezuhan a hibernáció és az álom állapotába. Itt lép színre a „kivont karddal” az operaénekes...

A mítosz a színházban olyan, mintha hazai pályán lenne, de egy ilyen gazdag konceptualista háttérrel evidens, hogy a színpadi feldolgozás teljes fénye, csak bátorsággal és a pusztán „repertoáros-színházi” szándéknál alaposabb elvárással érhető el. Az irodalmi „egydimenziójúsággal szemben” a rendező Urbán András, a zeneszerző Verebes Ernő, a jelmeztervező Varga Tünde, a filmrendező Tolnai Szabolcs és a színészek: Suzana Vuković, Ferenc Péter, Molnár Zoltán, Pletl Zoltán, Varga Heni és Sanja Moravčić egy kiszámíthatatlan kalandba vetették magukat, hogy Tišma prózáját és az ősi mitológiát többdimenziós színházi kifejezéssé alakítsák át. Az eredmény a maga komplexitásával sok mindenben meghaladta az előadás (előadójáték)³ klasszikus formáit, a táncos-rituális karakter pedig előidézte a mágikusait.

Mindenféle távolságtartás, drámai szünet vagy bejelentés nélkül a látogatók nyüzsgése, zaja megszakította a spektakulum elejét. A színreviteli dezorientációt a tér fantasztikus felhasználásával „használati utasítás” nélkül készítette el, a befogadói határokról pedig, akárcsak a valóságban, senki sem törődött. Már a bejáratnál kezdődik az egész, ahol az építkező anyag keverékének az ősképet látjuk, mindannak, ami el fog következni – föld és vér. Verebes Ernő szerzői opusa disszonanciával utal a harmónia keresésére, miközben minden oldalról ágakkal borított kreatúrák leselkednek az ősiségre kihangsúlyozottan utaló istenien fehér (és ártatlan?) kosztümökben.

Hősünk a sarokban a fal tövénél zokogva szenved, miközben csábítják a fű beépített-bebetonozott projekciói. A természet kegyetlen törvényeivel olyan, amilyen életet lehettek bele. A vízzel töltött központi tér az erdő királyának és a felülstilizált harc színhelye, amely a levegőben érződik és az erdei tündérek egyre nyugtalanabb menekülésében a vadászai

³ A színházi élet idősebb ismerői nagy mértékben egyetértettek azzal, hogy Ljubiša Ristić aranykora óta semmi ehhez hasonlót nem láttak az utóbbi időben.

láncos kötőfékeitől. A játék fokozatosan belendül és az örvény dinamikájával zajlik előttünk és mögöttünk egyaránt. Balra és jobbra, fenn is, lenn is. Még egy rendezői elgondolás realizálódott – a közönség otthon kezdi érezni magát, és két észre oszlik: azokra, akiknek van okosabb dolga is az (fel)adottak követésénél és azokra, akik elbűvölve figyelik mi (az ördögbe) történik.

A traumatizált és örökké legalább egy kicsit paranoiás egzisztencia káoszán keresztül az ember minden erejével segédkezik és keres – mit, mit, mit? Kérdéseket és válaszokat? De hogyan, amikor a szavak, csak a felszínen hullámanak? Hogyan, amikor nincs az a nemzetközi erő, amely megmenthet minket? Amikor a nagy bummal kezdődött réges-régi folyamat immár visszafordíthatatlan?

A sáros-vizes pódiumon lejátsszódó végső találkozás alatt, ahol a szék csak az egyik a sok elem közül, minden lény összejön, hősiünk pedig titáni, végeláthatatlan küzdelmet folytat az erdő királyával. Ezek után azok, akik szanaszét futottak ledöntik a kulisszákat, majd a természetbe menekülnek, az éjszaka, a füvek és a fák ölébe, a többiek meg maradnak ott, ahová vezették őket. A pseudo-választások határán. A mítosz feltárulkozott, rajtunk áll a megfejtése...

Orcsik Roland fordítása



ÓCSAI ÉVA

Előszó

Susan Leigh Foster, koreográfus, táncos, író, a riverside-i Kaliforniai Egyetem Tánc Tan-szakának professzora ebben a tanulmányában azt elemzi, hogy a női és a férfi balett-táncos kifejezőeszköz-készletének, koreográfiai szerepének, a táncosok mozgásának, testének és képességeinek tulajdonított jelentés történeti változásai hogyan módosították a vágy strukturálását, amelyre az esztétikai szempontok mellett a társadalmi és a gazdasági tényezők átalakulása is jelentős hatást gyakorolt.

Habár a cím azt ígéri, hogy az írás a balett-táncosnő szimbolikus-hatalmi helyzetét és annak lehetőségeit járja körbe a 18. századtól a kortárs balettig, valójában ezzel szoros összefüggésben vizsgálja a táncosok biológiai és társadalmi neme közti összefüggések átalakulását, amelynek jelentős fordulópontjai közé tartozik a 19. század eleji koreográfiai reform, amikor a férfi és női táncosok addig egységes kifejezőeszközei a nemek alapján elkülönültek, a század folyamán a női travesztiatáncos a férfi vezetőtáncos szerepét átvehette, valamint a 20. század eleji változás, amikor a szólótáncosnők saját koreográfiájukat elkészíthették, és ugyanekkor a homoszexuális férfi táncos első táncossá válhatott. Ezek a fordulópontok egyben azt is jelzik, hogy a kortárs balett milyen előzményekből alakult ki, és mely hagyományokból meríthet, amelyekhez képest önmagát, és a táncosok társadalmi nemi szerepeit is meghatározza.

A szerző balett-narratívák elemzésével bemutatja, hogy a táncosok milyen szerepek sztereotípiáit öltötték magukra, mennyiben módosították a szerepek és a testek értelmezését a koreográfiába kódolt figyelemirányító stratégiák, a nézők igénye és tekintete, és milyen szerepük volt a táncosok testének megítélésében a testnevelő mozgalmaknak.

A romantikus és az absztrakt, geometrikus formákból építkező kortárs balett értelmezésekor egyaránt felvetődik a látvány és az azt leíró nyelvi kifejezőeszközök közötti különbség akadály, az elmondhatóság megkérdőjelezése. Susan Leigh Foster meglepő és provokatív ötleteket is felsorakoztató tanulmánya továbbbírásra váró javaslatokat vet fel amellett, hogy ajánlást tesz a táncszínház mozgáselemeinek és szemiotikai tartalmának nyelvi megformálására.



Gyerekek és katonák

Molnár Edvárd fotói

SUSAN LEIGH FOSTER

Teremtő hatalom, avagy a spicc-cipős balerina

Hajlékonyan, érzékeny remegéssel, készen arra, hogy elvezessék bárhová, a nő a férfi felé hajol, vágyára emlékeztetve egyik lábát hátranyújtja és kitarítja. Amint a férfi a spicccén egyensúlyozó nőt körbeforgatja, a láb egyre magasabbra emelkedik. Egy pillanatra megállnak, amikor már úgy tűnik, hogy a nő mellcsontja kis híján összeroppan. A karok széles V alakzatot formálva kapcsolódnak a férfi lendületéhez, amely megtámasztja. A láb egyre magasabbra emelkedik, teljes 180 fokos vízszintest alkot: fehéres rózsaszín, egészen sima, feszülő, vibráló vitalitással van feltöltve.

A nő ekkor hirtelen ellibben a férfi elől, aki tekintetével követi, karja szívbemarkoló vágyat jelez. Amint a zene a tetőpontjához közelít, a nő a sarokhoz ér, majd visszafordul, és elindul a férfi felé. Teste lágyan a férfi kinyújtott karjába siet, majd újból megfeszül: amint a férfi a feje fölé emeli és körbeforgatja, tartása méltóságteljes. Törekény hajlékonysága megengedi, hogy sokáig maradjon magasban a levegőben, mint egy büszke dísz, egy forgó árbo.

Ha egyszer már láttuk, ezerszer is láttuk ezt az ismétlődő mozdulatsort, amely *A hatyúk tava* és az *Ékkövek* című balett *pas de deux*-jére hasonlít, és amely megtalálható a Kanadai, Taiwani, Észak-afrikai, Kubai, Fülöp-szigeteki, Ausztrál, Argentín, Mexikói és Brazil Nemzeti Balett repertoárján is. Ennek a két testnek a megformálását absztrakt jelölők sorozataként értelmeztük, ami betetőzése a testi finomság és megtisztulás törekvéseinek, ami pedig a reneszánsz Európa udvari szabályainak a testre vonatkozó etikettjéből származik.¹ Ezek a testek a lélegzetelállító testi beteljesedést ünneplik. Folyamatosan eltűnő tökéletes formák légies birodalmát táncolják el.

Ezek a testek vágyakozó testek is, amelyek eltávolodnak, majd egymás felé sietnek, testek, amelyek megérintik egymást, finoman és odaadóan küzdenek együtt más testek előtt, akik névtelen helyükön egy elsötétített nézőtérben szintén vágyakoznak rájuk. És ezeknek a testeknek társadalmi nemük van. Még a legnieszexebb jelmez mellett is a nő spicc-cipőt, a férfi pedig balettcipőt visel. A nő lábával, karjával és fejével számtalan bonyolult alakzatot formál meg, míg a férfi a levegőbe emelkedik, és vagy száz különböző pozícióban legyőzi a gravitációt. A nő feszesen kinyújtózik, amíg a férfi tartja. A nő előremegy, a férfi pedig a háttérben marad. A nő előrenéz, amíg a férfi a nőt figyeli. A nő megérinti a férfi karjait, kezeit és vállait, a férfi pedig a nő karjait és kezeit, sőt a csípőjét, a combját, a fenekét és a hónalját is.²

¹ Ez olyan klasszikus tánc történeti könyvekben szerepel, mint Lincoln Kirstein írása [*The Book of the Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Garden City Publishing Company, 1942] vagy Walter Sorell könyve [*The Dance Through the Ages*. New York: Grosset & Dunlap, 1967]

² A balett tánckíséretének hagyományairól átfogó elemzést nyújt a balett, a modern tánc és a 'kontakt improvizáció' tánctechnikájának összehasonlító tanulmányozása során Cynthia Jean



És ez a két test egyértelműen meghatározott nemi viselkedése miatt a férfiasság és a nőiség közötti különleges kapcsolatot táncolja el.³ Többet tesznek annál, minthogy megteremtik az eleven, öntudatos, féltő és gondoskodó férfiasságot, valamint a bájos, fürgé és vibráló nőiséget. Vágyuk ismétlődő sürgetése – a testek horizontális csábítása, és a testek vertikális egybeolvadása – nemcsak egyesült szobor-egészeket eredményez, amelyek a férfi és a nő szerepek tökéletes egységét emblematizálják. A *férfi* és a *nő* nem egyformán vesz részt koreografált egyesülésükben. A *nő* és a *férfi* nem hordoz azonos vegyértéket. A *nő* állandóan elől van a *férfi* csodálatának tárgyaként. A *nő* sosem nyújtja ki a karját, hogy megragadjon a férfit, de valami mindig felé hajtja, karját hátranyújtja, hogy birtoklását nagyobb erővel jelezze. A *férfi* epekedik érte, és élénken mozog, hogy hátulról vagy oldalról megtartsa, mégis úgy táncol, mintha a *nő* csak egy vágyott álom vagy hallucináció volna, amelyet csakis abban a pillanatban érhet el. A *nő* fejezi ki a *férfi* vágyát. A *nő* maga a csábítás, amelyet a *férfi* az egész világnak megmutat.

A világon egyre többen látják őt, hiszen a balettet már a korábbi csendes-óceáni és latin-amerikai gyarmatokon, valamint Kínában és Japánban is elfogadták, tehát az egész földön elterjedt.⁴ A tánc és a balett eredményeinek egyetemes szabályairól folytatott heves vita, beleértve a pedagógiai fegyelmezettség és a tökéletes minőség kritériumait, egységesítő közeget ígér a kulturális különbségek kifejezésére. Globális esztétikát ígér, amelynek egyetemes követelményei minden közösség számára lehetővé teszik, hogy pontosan meghatározza magát, ugyanakkor minden egyes közösségnek felkínálja a forma világjátékosa szerepét. Az évenkénti Balett Olimpia egybeolvasztja a sport és a művészet közötti megkülönböztetéseket, és mindenkit meghív, hogy részt vehessen ebben a páratlan esztétikai vállalkozásban. A videó, a balett esztétikai ideáljának – kinyújtózó testvonalak és tökéletes alakok – dokumentálására kiválóan alkalmas médium, a táncoló testek képeit a világon mindenhová eljuttatja. Ez egy olyan első világbeli export, amelynek történelmi repertoárja számtalan képet tartalmaz az egzotikusnak tartott népekről, amelyek a képek esztétikáját a saját hagyományukként veszik át. A kortárs absztrakt balettben kevés marad azokból a külföldi egzotikumokból – a színes, érzéki díszletekből, vagy a szilaj, ellenállhatatlan nőkből és az agresszív, falánk gazemberekből –, amelyek bűnös és szexuális ösztönzéseik egyesítésével a 19. századi balett-cselekményeket előremozdították. A mai balett kifinomult geometria, a testi fegyelmet és az odaadást hangsúlyozza. Ahelyett, hogy valódi és képzeletbeli világokon utaztatna át, mint a 19. században, a kortárs balett látszólag semleges technét nyújt, amelyen keresztül a kulturális vagy pszichológiai hangulat intenzitási kivetíthetők.

Novack könyve: *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. [Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990]

³ Cynthia Novack és Ann Daly elsőik között kezdeményezték a nemek által meghatározott szerepek tanulmányozását a táncban. Lásd Ann Daly írását: 'The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers' [The Drama Review 31.1 Spring 1987]

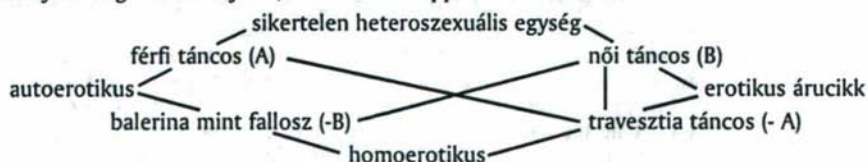
⁴ A balett történetének az a szakasza, amikor a balett kivándorolt Európából, alig várja, hogy megírják. Ezzel a kivándorlás gyarmatosítás miatti következményeire szeretnék utalni, habár történetének teljes felőlése túlmutat esszénk keretein, és az a kísérlet is, hogy a posztkoloniális elmélet és a balett világméretű elterjedése között összefüggéseket keressünk.

A virtuozitás tájképein mind a *nő*, mind a *férfi* teste a gyarmatosítás és a gyarmatosított kapcsolat jeleit magán viseli. Elidegenített testekként ellenállnak az ősi táncformáknak. Testi erőfeszítéseik pusztá izgalma pedig a nézőket büszke és lelkes válasza ösztönzi. A férfi és a nő sok mindent hajlandó megtenni, miközben elrejtí az erőfeszítést, amely a testalakzatok, ritmikus kifejezések és bonyolult súlypontváltások megvalósítását olyan egyszerűnek és pezsdítőnek láttatják. A nő és a férfi azért izzad, hogy kifejezze a koreográfus látását, és még le is törlik arcukról az erőfeszítéssel együtt járó feszültséget, az energiát pedig úgy alakítják át a végtagsaikon keresztül, hogy munkájuk erőfeszítés nélkülűnek tűnjön. Az izzadság jelei lassan megjelennek a hónalj, a lágyék, a has és a hát tájékán, ami az erőfeszítésük elrejtését még meggyőzőbbé és csodálatosabbá teszi.

Habár ez a két táncoló test osztozik a mesteremberek tökéletességének szándékában, nem láthatóak egyformán. Közös törekvésükben jelenlétük kétféle formája nem egyenértékű. Páros táncokban a férfi elhalványul a nő előtt vagy mögött, így nélkülözhetetlen segédgé válik: a szükséges háttérfüggönnyé, amelyhez viszonyítva a nő szikrázik. És bár a férfi szólói során, amikor feltárul légies ügyességének az ereje, ellenállhatatlanul jelenik meg, majd az előadás végén, a meghajlaskor is a színpadon marad, a nő teljesítményét kíséri és felerősíti, és egyúttal minden figyelmet a nő felé irányít. A nő, mint egy varázsszessző, érzékenyen remeg és megfeszül, a férfi pedig minden részegeződő tekintet energiáját a nőre tereli, aki bár a közönség bámuló tekintetét irányítja, nem kap érzékelhető vagy tartós identitást. A nő személyiségét elhomályosítja a figyelem, amelyben részesül, és amely azt igényli, hogy mindenki előtt táncoljon. Ahogy a férfi a nőt közvetíti, úgy közvetíti a nő a vágyat. A nő annak bizonyítékaként létezik, ami vágyott, de ami nem valódi. Az ő teste sok tekintet túlfűtött vágyától ég, és akárcsak a láng, ő is anyagtalan. Egyszerűen a nő a fallosz, és a férfi testesíti meg azokat az erőket, amelyek ösztönzik, irányítják és manipulálják.⁵

Most pedig egy merész javaslat következik. A finom és hajlékony eleganciát, a női testiség ünneplését miért sértenénk meg azzal, hogy a fallosz szexuál-politikájához kötjük? A férfi és a női táncosok a múltjuktól függetlenül miért ne részesülhetnének egy egyenlőségre törekvő jövőben akkor, amikor a balett a késő 20. századi globális állam

⁵ A balerina lehetséges identitásának megértése eleinte abból a kísérletéből fakadt, hogy megértsem a 19. századi újítások teljes hatását a balett-technikában és kifejezőeszközeiben. Amint a szöveg érvelése mutatja, a balett-szótár külön kifejezőeszközökre osztása a táncosokra és a táncosnőkre nézve látszólag egyidejűleg történt meg a travesztia táncos népszerűségének növekedésével. Ez a három említett szerepkör olyan ellentétpárokat és megkülönböztetéseket vetett fel, amelyek Greimas négyyszögén ábrázolhatók. Fredric Jameson szerint – akinek Greimas-ról készült munkája megtalálható a *The Ideologies of Theory: Essays 1971-86*. [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988] című könyvében – a négyyszög negyedik meghatározása felfedi a teljes viszonyrendszer rejtett ideológiai tartalmát. A négyzet, amennyire meg tudtam fejteni, a következőképpen értelmezhető:





részesen lesz. A válasz a társadalmi nem által meghatározott testek sorozatában rejlik, amelyek történetileg a balett hagyományban fejlődtek ki az elmúlt kétszáz év során.⁶ Akár a klasszikus remekművek átdolgozott változataiban láthatóak – *Giselle*, *A hatyúk tava*, *Coppélia*, stb. –, akár pusztán a tánc kifejezőeszközeiben és stílusában, ezek a múltbeli testek túl nagy súllyal nehezednek a kortárs balettire ahhoz, hogy lehetővé válhasson a jelentésnek a társadalmi nemtől független befogadása, vagy hogy lehetővé tegyék a társadalmi nemi tartalom mint fölösleges formai jegy felszabadítását, hiszen annak hatása mindössze egy jelentéktelen kliséével analóg.

A balett globális láthatóságának ebben a pillanatában a társadalmi nemi jelentés történetét sokkal fontosabb megalkotni, mint valaha. A balerina mint fallosz mind a női, mind a

⁶ Egy másfajta válasz adódhat a balett kifejezésének működéséről és pl. az operáról készült vizsgálat összehasonlításakor. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* [New York: Poseidon Press, 1993] című könyvben Wayne Koestenbaum az opera különleges kifejezőerejét a fülon át történő kommunikáció termékeként azonosítja:

A hallgató teste belülről megvilágosodik, kitarul: az énekes nem a saját torkát fedi fel, hanem a hallgató belsejét. A hangja belém hatol, „én”-né, belsővé alakít, annak a ténynek köszönhetően, hogy belém hatoltak. Az énekes a beszivárgásnak köszönhetően az „én” porózus membránján áthalad, és kétségbe vonja azt a fikciót, hogy a testek különálló, elhatárolt egységek. Az énekes lerombolja a határt az ő és a mi testünk között, amint hangja rendszerünkbe behatol. A Metropolitanban Leontyne Price szólóestjén ülök 1985-ben, és Price vibrálása a testemben van, felöltöztetve a bensőségesség kellékeivel. Leontyne Price-t hallgatom vagy bekebelezem őt, az emlékezetembe vésem. A szellemem részévé válik. Kezdem azt hinni – merő illúzió –, hogy az én „én”-emet vezeti elő, nem az övét, mint arra Walt Whitman utalt, amikor megszólított egy énekest 'A bölcső végtelen rengéséből' ('Out of the Cradle Endlessly Rocking') című versében:

„Ó, te magányos énekes, magadnak énekelve formáltál engem,
Magányos hallgatód, hogy folytassalak”

[Ford.: Weöres Sándor In Walt Whitman: *Fűszálak*. Budapest: Magyar Helikon, 1964]

Az énekest a tetőpontig követem, vágyom rá, hogy bekövetkezzen, és amikor eléri azt a hangot, úgy érzem, megteremtettek. (Koestenbaum 1993, 43)

Koestenbaum szerint részben ennek a bensőségességnek a kialakítása a felelős azért, hogy az opera homoszexuális férfiak és nők közönségét vonzza. Többek között Elizabeth Wood és Terry Castle megerősítik és kibővítik Koestenbaum állítását azzal a felvetésükkel, hogy a hang minősége, hangzása, rugalmassága és a zengő „mély hangok” a lesbikus hallgatóság számára a vonzalom forrása. Lásd Wood esszéjét 'Sapphonic' [In: Philip Brett, Gary Thomas és Elizabeth Wood, szerk.: *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge, 1994, 26-37] és Castle írását 'In Praise of Brigitte Fassbaender (A Musical Emanation)' [In: *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality in Modern Culture*. New York: Columbia University Press, 1993, 200-223] címmel. A homoszexuális férfiak és nők különböző, bár néha azonos okokból kötődnek a dalt előadó hanghoz, az opera látványosságához és a dívához. Az előadást lelkiületével ellentétben olvassák, hogy olyan értékrendszereket találjanak, amelyek szexuális és szociális identitásuk összetett helyzetével összhangban vannak az adott társadalomban. Azonban ott, ahol a test nem a kifejező jelzések létrehozásának helyszínéül szolgál, hanem az anyagosság kifejezéseként, az előadóhoz való érzelmi kötődés lehetőségei másképp alakulnak ki. Senkit sem zavarnak a nagy darab, esetlen testek, amelyek fényes hangokat adnak elő az operában; maguk a hangok keltenek izgalmat. A balettben azonban a testek számítanak, és a táncoló, különösen a balettet táncoló testtel való azonosulás kevésbé valószínű, hogy azt a bensőségességet alakítja ki a nézőben, mint amit a hang képes létrehozni.

férfi vágy megjelenítésének elemzését megkívánja. Kikényszeríti, hogy a női néző figyelmének klasszikus irányítását megvizsgáljuk: vagy a férfi táncos szemén keresztül kell annak partnerére néznie, hogy a vonzalmat megerősítse, vagy passzívan bele kell élnie magát „a balerina mint a férfi vágyának tárgya” szerepébe. Nézőként való részvételének mindkét leképezése szemben áll a férfi logikával, amely a nőket áruba bocsátja, hogy a férfi felsőbbrendűségének számtalan formáját alátámassza.⁷ A balerina mint fallosz a férfi néző tekintetét is kérdésessé teszi: a színpadon az ő azonosulási pontja egy nőies, harisnyát viselő férfié, akin keresztül kell eljutnia az úton a bűvölet tárgyáig, vagy akire az előadás homoszexuális ellenolvasatán belül összpontosíthat.⁸ A balettelőadás teljes kontextusa, a balettelőadások figyelemre méltó homogenitása a koreográfiai hagyomány esztétikájától függetlenül – modern tánc, dzsessz, kísérleti vagy népi – mindezekre a társadalmi nemmel rendelkező identitásokra ráirányítja a figyelmet.

De a balerina-fallosz merészsége mást is ígér: azt, hogy minden szörny megengedheti magának, hogy aberráns részeinek kataklizmaszerű energiájából egy olyan új identitást kovácsoljon, amely a pillanat politikai és esztétikai követelményeinek megfelel.⁹ A balerina végül is elbűvölően varázslatos. Tüzetes feminista vizsgálatnak alávetve az undor tárgya, mindamelllett elbűvöl bennünket. Talán a balerina mint fallosz szimbólumán keresztül hatalmasa átalakulhat, hogy karizmáját igazolja amint saját sorsát meghatározza. Talán a balerina mint fallosz termékenyen hathat a balettra, miután sokáig geometrikus formák között hivatkozásoként nézték, egy bizonyos érzéki, sőt szexuális tekintélyként. De először is a balerina mint falloszt tartalommal kell megtölteni, eredetet, történetet és anatómiát kell hozzárendelni.

⁷ Itt Gayle Rubin híres írására utalok: 'The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex' [In: Rayna R. Reiter, szerk.: *Toward an Anthropology of Women*. New York, Monthly Review Press, 1975, 157-200]. A feminista elméleteken belül az ő esszéje volt az egyik első írás abban a hosszan tartó vitában, amely megkérdőjelezi a nő szerepét a kultúrán belüli árucseré legalapvetőbb kategóriájaként.

⁸ Koestenbaum kifejezően írja le a homoszexuális férfi tapasztalatát, amikor a divával azonosul az operaelőadás során. Gyanítom, hogy a balettelőadás annyiban hasonlóan működik, hogy a homoszexuális néző figyelmen kívül hagyja a narratíva nyilvánvaló heteroszexuális készítését, és sem a férfi, sem a női táncos nem szolgál figyelmének kizárólagos középpontjaként. Inkább a balett által nyújtott testi és érzéki elegancia általános hangulata az, ami a homoszexuális férfiak körében annyira népszerűvé teszi. Amíg tehát az opera a leszbikus hívekkel szintén büszkélkedhet, addig a balett a leszbikus néző számára kevésbé érdekes, ha egyáltalán az. Ennek az esszének az az egyik célja, hogy ennek a különbségnek megalkossa az elméleti hátterét.

⁹ Itt a Donna Haraway által feltárt lehetőségekre utalok, amelyeket a politikai ellenállás terén a Kiborg kínál a 'Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's' [In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York, Routledge, 1991] című írásában, valamint a Szörnyeteg 'The Promises of Monsters' [Lawrence Grossberg, Cary Nelson és Paula A. Treichler, szerk.: *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992, 295-337] című munkájában.



Valamikor a 19. század közepén Párizsban, abban a városban, amely minden európai főváros közül a legfényűzőbb és legtovább tartó teljesítményeknek adott otthont a táncszínházban, a koreográfiai és narratív elemek megmerevedtek, hogy egy külön látványműfajt teremtsenek, amelyet romantikus balettként ismerünk, és amelynek nyomai a kortárs balett esztétikájában még kísért.¹⁰ Ebből az időszakból két balettelőadás *La Sylphide* [*A Szilfid*] (1832) és *Giselle* (1841) címmel maradt fenn több balett-társulat repertoárjában, és roppant népszerűségét a mai napig is megőrizte. Ennél még érdekesebb az, hogy a romantikus balett külön kifejezőeszközöket írt elő a férfi és a női táncosoknak – a kecses és összetett lábmunkát, a láb *développé*-it és nyújtott testű egyensúlyozást a nőknek, magas ugrásokat, lebegő szokelléseket, és sokszor megismételt piruetteket a férfiaknak. Ez ésszerűsítette a spiccelés új technikáját, amely kimerítővé és meglehetősen bizonytalaná tette a táncsnő előadását. Emellett ösztönözte a páros elemek újabb szabályait, amelyek között az érintés, a támasztás és a látványos alakzatok új előírásai is szerepeltek. A 18. század végéig a *pas de deux* nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy a táncosok és a táncosnők egymás mellett szerepeljenek, vagy külön kijelölt, egymást tükröző, szembenálló útvonalak mentén. Ezek a táncosok a lépések közös kifejezőeszközeivel rendelkeztek, amelyet a táncosoknak és a táncosnőknek előírt jellegzetes stílusban adtak elő. A romantikus balett korszakában a páros tánc kitartott, lassan forgó alakzatok elemeit is tartalmazta, amely során a táncos és a táncosnő bonyolult mintázatot formáltak meg: a férfi táncos mindig megtámasztotta, irányította és mozgatta a táncosnőt, amint az finoman és bizonytalanul egyensúlyozott teljesen kinyújtott alakzatokban. A táncosok és a táncosnők eltérő kifejezőeszközei a nemek közti különbséget sokkal inkább szimbolizálták, mint a 18. századi előadók jól elhatárolható stílusai.¹¹

Ezek a duettek egy nemes, bár kissé összezavart vezető táncost két női karaktertípus egyikével párosították: a természetfölötti lénnel vagy az egzotikus idegenével. Levegőtündérek (szilfidek), habléányok (najádok) és tündérek (villik) ígértek titokzatos, ködös, álomszerű és páratlanul könnyed tisztavirágletet. Cigányok, kreolok és keleti szereplők

¹⁰ A romantikus balettről és annak kulturális háttéréről szóló kitűnő összefoglalás Eric Aschengren 'The Beautiful Danger: Facets of Romantic Ballet' című írása. [In: Dance Perspectives, 58. New York, Dance Perspectives Foundation, 1974.]

¹¹ Itt arra a váltásra utalok, amely az egy biológiai nem / két társadalmi nem-modell és a két biológiai nem / két társadalmi nem-modell között jött létre, és amelyet Thomas Laqueur is leírt a *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* [Cambridge: Harvard University Press, 1990; magyarul *A testet öltött nem: test és nemiség a görögöktől Freudig*. Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2002] című könyvében, és kifejezően összefoglalta az alapvető különbségeket a férfi és a nő alábbi leírásában:

Hajlamait tekintve férfi és nő úgy teremtetett, hogy az előbbi az erő birtokosa, így ő parancsol, és ő követelheti meg az engedelmisséget. Amíg a férfi valószínűleg hevesebb indulatok foglya, addig a szelíd, alávetett, gyenge nő mintha csak szeretni és vigasztalni, engedelmeskedni és tetszeni vágya. Mindez a férfítől méltóságteljes, büszke, tekintélyt parancsoló magatartást követel; a férfi egyenes tartása és fejének mozdulatlansága határozottságot kíván sugározni, míg a nő tartása legyen inkább félnék, kecses, kellemmel teli: minden kölcsönözzön neki bájt és szeretetreméltóságot, finoman lehajtott feje a gyermeki báj minden édességét idézze fel.

alkották a szilfidek pogány megfelelőit. Ezek a mámorosan érzéki, szemérmetlenül csábító hösnők számtalan akadály után végül kiteljesítették romantikus kötődéseiket, míg a szilfidek egyértelmű Mássága rendszerint tragikus következményekkel járt. Mindkét esetben az irányító férfi átadta magát a nő iránti odaadásnak, felkutatta, bálványozta és féltő gondoskodással kísérte.

Ez a két női karaktertípus segített megoldani a balett legnagyobb dilemmáját, ami a 18. század utolsó évtizedeiben egyre sürgetőbbé vált: hogyan lehetne egységesíteni a koherens cselekmény és a virtuóz tánc színrevitele iránt egyaránt fellépő igényt. A balett cselekményei tipikusan egyfajta megoldást kínáltak fesztiválokat, esküvőket vagy ünnepségeket beépítve, vagyis olyan alkalmakat, ahol a tánc a cselekmény részeként várhatóan előfordul. A női főszereplő azonban egy sokkal fontosabb szerepet töltött be a dráma és a látvány egyensúlyozására. Mint az egzotikum egy formája, akár idegen, akár természetfölötti lényként, az ő karakterét könnyen úgy értelmezheték, mint aki eleve a táncra teremt. Vagy ami még jobb, a tánc úgy jelenhetett meg, mint a szereplő létmódja a világban. A sétáló, beszélő és gesztusokkal kommunikáló emberrel ellentétben, ő legjobban azt tudta, hogyan kell lebegni, szökkenni, függeni és eltűnni. Táncosként könnyű volt megtestesítenie a szükséges szenvedélyességet, csakúgy, mint eltáncolnia a klasszikus lépések repertoárját. A tánc sürgető vágyának köszönhetően könnyen átváltott a történetből a látványba, majd újból vissza.

A tragikus balettek, mint a *La Sylphide* és a *Giselle*, amelyek a szilfidek és az ember (*La Sylphide*), vagy a herceg és a parasztlány (*Giselle*) közötti szerelem lehetetlenségéről szolt, a külön kifejezőeszközöket és a szereplők sztereotípiáit a legelőnyösebben használták fel. Hösnők nemcsak az elveszett szerelmet, hanem a be nem teljesült vagy a megvalósíthatatlan álmokat is szimbolizálták. A szilfidek erdőben élő csoportja az absztrakció és az érzékiség ideális keverékét, az elbűvölő érzékenységet jelképezték, ami a valódi világ földi tetteiben már nem található meg. *Giselle* az ártatlanság búbajos közvetlenségét ígérte, ami érintetlen a steril és unalmas arisztokrata (vagy urbánus) civilizáció erkölcsi törvényeitől. Tragikus halálakor átváltozott villivé, az elvarázslott lények egy újabb változatává, aki egy

Az élet hétköznapi szerepeiben a férfi képes megőrizni hűvös nyugalma, azaz képes mélyebben belelátni a dolgokba, mint a nő, aki könnyen elvesz a sok inger közepette. Ha a férfi gesztikulál, gesztusai mindig egyfajta felsőbbrendűségről is árulkodnak, főként mikor energikus érzelmek kifejezésére törekszik. A nő, akinek fejében egyébként is hemzsegek a gondolatok és a férfiénél árnyaltabb megoldások lehetőségei, mozdulatai kifinomultabbak, gyengédebbek, változatosabb skálán mozognak, kevésbé lendületesek a férfi gesztusaihoz képest.

A járást és a nyelvi kifejezőmódot illetően a férfi, akinek törzse kevésbé kiegyensúlyozott, és merev a testtartása, nagyobb erővel és súllyal lép, járását jellemzi egy bizonyos férfi-jelleg és célirányosság, tekintete zárkózott és elgondolkodó, beszéde energikus, pozitív és szabályos, hangja erőteljes, tekintélyt parancsoló és sosem csattan fel egyik pillanatról a másikra. A nő járása könnyed és elegáns, tekintete lágy, a nő érzékenységéről és kifinomult lelki rezdüléseiről árulkodik. A nő olyan érzékenységgel van megáldva, melynek köszönhetően végtelenül sok mindent képes megérezni, beszéde gyakran túláradozó, de szinte mindig szórakoztató módon, beszédmódja elbájoló, hangja csilingelő és tiszta, gyors és szabálytalan légzésének következtében keble folyton furcsán mozog, ami jellegzetes karaktert kölcsönöz a nőnek.

[Franciából fordította: Bakonyi Veronika]



olyan lány volt, „aki túlságosan is szeretett táncolni”, és aki esküvője éjszakáján beteljesületlen szexuális vágyának tetőpontján meghalt.¹² Éjjel az erdőben a villik megjelentek a halandóknak, a mit sem sejtő férfiakat táncra csábították, akik végül annyira kimerültek, hogy belehaltak. A villik a szilfidekhez hasonlóan érzéken megbabonázták a férfiakat, majd eltűntek.

A halvány gázvilágítással és a bonyolult lebegő masinériával létrehozott látvány ezeknek a túlluhás természetfölötti lényeknek optikai meghatározhatatlanságot és pompát kínált. A nézők tanúi lehettek a halandókat szelíden elhagyó, délibábszerű alakzatok megszűnésének és eltűnésének. A manók világa elbűvölő melankóliát árasztott, ami felülmúlta a jókedvet, elveszett reményekre utalt. Miután a szilfidet halandó kedvese megfosztotta szárnyaitól, halála olyan erkölcsi és esztétikai jelentőségű volt, ami a romantika legjobb irodalmához hasonlítható. Giselle megindító és csodálatra méltóan sikeres erőfeszítése, hogy kedvesét, a herceget megmentse a mohó villik elől, reménnyel és bátorsággal töltötte el, ami meghaladta különös jelentőségét.

Ezeknek a baletteknek a sikere és maradandósága nemcsak a nagyszabású elképzelésből és a fényűző látványból fakadt, hanem a virtuóz színrevitel számtalan lehetőségéből is. A közelgő esküvő ünneplése a *La Sylphide*-ben a hatalmas *corps de ballet* [balettkar] és számtalan szólista képességeivel hivatkozott. A boszorkányok tánca, amely a II. felvonást megnyitotta, magas ugrásokat és sodró erejű akrobatikát ígért, amiért rajongott a közönség. Giselle faluja a szünetet táncos mulatsággal ünnepelte. A villik a II. felvonásban Giselle beavatását, Hilarion, az erdész halálát, valamint a herceg üldözését táncolták el. Ezek a jelenetek megmutatták a csoport precizitását, amely a káprázatos egyéni tudás bonyolult lépéseire és mozgó mintázataira épült. A táncosok térbeli elrendezése és a táncok sorozata a jeleneteken belül mindig háttérrel nyújtott a képességek hierarchikus bemutatásához a *corps de ballet* és a szólisták szembeállításával, mégpedig úgy, hogy igazolják azt a próbafolyamatot, amely nagy táncosokat nevelt.

A 18. század elején a tánc tudás újabb szintjeinek kifejlődése követhető nyomon amint a pozíciók, lépések és variációk meghatározásával megszilárdulnak a balett kifejezőeszközei. A táncosok a közönség több nemzedékével is megszerettették magukat ügyességük és eleganciájuk fejlődésének újabb bizonyítékaival. A 19. század eleji virtuozitás keresése a testi érzékenység újabb szemlélete miatt jelentett változást, ez pedig a táncosok próbafolyamatában, valamint azokban a magas elvárásokban öltött testet, amelyek a társastánc képességeire valamint a testi fegyelemre irányultak a kibontakozó testnevelő mozgalomban. A 19. század elején a táncosok már nem személyre szabott étrendjüket tanulmányozták, amelyet kimondottan a fizikai alkattukhoz és hajlamaikhoz igazítottak, hanem helyette nagy létszámú osztályokban megtanulták a gyakorlatok szabványosított, meghatározott alakzatokból álló sorozatait, amelyeket minden testtel összehangolhattak.¹³ Az anatómia

¹² Ez a leírás a *Giselle, ou les wilis* [*Giselle és a villik*] című balett kiadott, Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier és Jean Coraly által írt szövegkönyvéből származik. [*Giselle, ou les wilis, ballet fantastique en 2 actes*. Paris: Mme Ve Jonas, Librairie de l'Opéra, 1841]

¹³ Carlo Blasis az új pedagógiát a *Traité élémentaire, theorique et pratique de l'art de la danse* című könyvében írja le. [Milan: Chez Meati et A. Teneti, 1820]

tudománya szerint ezeknek az osztályoknak az volt a pedagógiai céljuk, hogy a testi erőt és hajlékonyságot fejlesszék a forgások számának növelése, a magasabb ugrások és lábnyújtások, valamint a hosszabban kitartott egyensúlyozások érdekében. A társastánc repertoárja hasonló célokat tükrözött a testi teljesítmény növelésével: bonyolultabb ritmussémákat, dobantásokat, ugrásokat és súlypontváltásokat. A különféle *bal és fete* [ünnepély] alkalmain, ahol a társastánc előfordult, a virtuozitás keresése olyan testet jelölt, amely nem a kommunikáció közvetítője volt, hanem a képességeket tette közszemlére.¹⁴ A testnevelés egy új diszciplinájának a megjelenése megerősítette a „közszemlére bocsátott test” szemléletet, amikor a gyakorlatokat azzal a kizárólagos céllal azonosította, hogy a testi erőt és kiegyensúlyozottságot fejlesszék.¹⁵ A 18. században számos tevékenység – beleértve a táncot is – résztvevőitől egészséges testet követelt meg. Akkor a test dologság volt, ami megkívánta önmaga gondozását és védelmét. Száz évvel korábban a tánc olyan metadisziplinát alkotott, amely felkészítette a testet, hogy minden cselekvést eleganciával vigyen véghez, akár sportról, háborúról, akár a társas viselkedés mindennapos illeméről volt szó.¹⁶ Akkoriban a táncszínház gyakorlata, mint a testnevelés vagy a társastánc formái, olyan testet alakított ki, amelyet az általa végzett gyakorlatok különleges programja elszigetelt és korlátozott.

Ha a virtuozitás testi kíváncsi megvonnak a testtől minden kapcsolatot a kifejező közvetlenséggel, azzal még nem fosztják meg a nemétől. A testi fegyelmezéssel átalakított test olyan tárggyá vált inkább, amelyet a sokféle szexuális konnotáció semlegesebb és erősen behatárolt gyűjtőhelyeként mutatott be. A páros tánc szabályai előtérbe helyezték a női testet a néző gyönyörködtetésére, és ez a test a szexualizálás minden következményét is magán viselte. A kritikusok a táncosnők testrészeit kínzó részletességgel és fixírozó tekintettel írták le és hasonlították össze. Gúnyos pletykák tömkelege röppent fel, egyfajta életrajzként beszélve el a táncosnők szerelmi viszonyait és szexuális kalandjait.¹⁷ Ezeknek a kiadványoknak a megvető, de pajzán hangja, és a bujálkodás gyanúja megkülönbözteti őket a mértékletesebb irodalomtól, amely a 18. századi balerinák ragyogását és tekintélyét

¹⁴ A társastánc gyakorlatának változó megítéléséről összefoglalást nyújt Jean Michel Guilcher: *La contredanse et les renouvellements de la danse française*. [Paris, Mouton & Company, 1969] című könyve. A társastánc gyakorlatának részletesebb elemzése található Sarah Cordova 'Poetics of Dance: Narrative Designs from Staël to Maupassant' [doktori disszertáció, Los Angeles: University of California, 1993] című írásában.

¹⁵ Georges Vigarello *Le Corps redressé: histoire d'un pouvoir pédagogique*. [Paris, Éditions Jean-Pierre Delarge, („Corps et culture”), 1978] címmel nagyhatású és meggyőző könyvet írt a testtartás oktatásának és a testi viselkedés változásának történetéről a 17. századtól napjainkig.

¹⁶ XIV. Lajos a Táncakadémia számára készített eredeti oklevele részletezi a táncnak a harcművészetekben és a színházi szórakoztatásban betöltött szerepét. A 18. század elején és közepén a táncról szóló számtalan kézikönyv igyekezett helyreállítani a tánc értékét mint a helyes viselkedés, a vonzó megjelenés, a jó egészség és minden siker alapját.

¹⁷ Az egyik példa az 1840-es években megjelenő olyan kiadványok közül, amelyek elsősorban művésznőkről terjesztettek pletykákat, Touchard-LaFosse *Chroniques secretes et galantes de l'opera, 1665-1845*. [Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1846], n. n. *Le Foyer de l'opéra* [Paris, Hippolyte Souverain, 1842], n. n. *Le Monde d'amour*, [Geneva: Lepondvil, 1842] és n. n. *Les Filles d'opera et les vertus de table d'hôte* [Paris, J. Labitte, 1846].



foglalta össze. Még a „villi” meghatározása is (a lány, aki a tánc szerelmese volt) utalt a tánc és a baletthez társított szeretkezés félreérthetetlen egybeolvasztására. Így a balett még akkor is, amikor az idealizált varázslat éteri világát táncolta el, szintén hiányosan öltözött, csodálatos hölgyeket ajánlott, akiket az érzéki és szexuális tevékenységek harsány metaforájával kapcsoltak össze.

A 19. század elején kezdeményezett kapitalista piacszerzési stratégiák támogatták és kihangsúlyozták a tárgyiasított táncoló testet és az áruvá változtatott táncosnőt.¹⁸ Harsány, reklámkampányokkal a balerinákat tárgyként kezelve az egyiket a másik ellen uszították, és a színpalak mögött olyan teret nyitottak meg, ahol a vagyonos pártfogók a táncosok társaságát élvezhették az előadás előtt és után, valamint az alatt is. Ahelyett, hogy az előadást az adott műfaj vagy karaktertípus kontextusa szerint értékelték volna, a nézőket arra bátorították, hogy a női sztárokat könnyörtelen részletekbe menő összehasonlításnak vessék alá. A testnevelésnek, az anatómiának, valamint egy új tudománynak, a frenológiának köszönhetően a test folyamatos részekre bontása tovább erősítette az elragadtatást, amit a táncosnő egyes testrészei iránt éreztek. A táncosok alacsony fizetése és az elhanyagolható kormánytámogatás a tánc intézményét kiszolgáltatotta a szexuális és az üzleti kizsákmányolásnak egyaránt.¹⁹

Ha a női test csöndben tűrte a nézők értékítéleteit, bámuló tekintetüket a kérészéletű látvánnyal utasította vissza. Amint az előadások egzotikus díszruháiban táncolt, fényűző légiességet közvetített, ami a nézőket elnémította. Mivel a nézők nem tudták megragadni a mozgásban eltűnő szépséget, átadták magukat a táncosokról szóló pletykáknak, testük kritizálásának, vagy rapszodikusán emlegették a tánc kifejezhetetlen bűvöletét. A koreografált cselekménynek vagy eltáncolt változatának szavakba öntése lehetetlennek tűnt. Habár a 18. és a 19. századi koreográfusok balett-forgatókönyveiket a program számára és kiadásra írták, azoktól a koreográfusoktól, akiket ennek a ködös légiességnek a konvenciói alapján képeztek ki, többé nem várhatták el, hogy balett-cselekményeket írjanak, még kevésbé, hogy kitaláljanak. Ekkor egy forgatókönyvírórt kértek fel, hogy írjon egy történetet, amelyet azután a koreográfus az eltáncolt cselekményen keresztül megidézett. Semmilyen jelrendszer sem tudta megőrizni ezt a cselekvést. Mint az elérhetetlen szerelem, amelyet jellemzően ábrázolt, a koreografált alakzat csak az azt megjelenítő testeken hagyott nyomot.

A balett mulékonyságát, dekorativitását és élvezetességéről híres szórakoztatási formáját sok női tulajdonsággal kapcsolták össze. A tánc általában hangsúlyozta a test nőkhöz különösen illő mértéktartását és hajlékonyságát, valamint gondoskodó iránymutatással szolgált, amelyre az ember életének legromantikusabb és legnőiesebb pillanatában szüksége van a késő kamaszkori udvarlás során. A test megjelenítése, a férfias és illedelmes viselkedés iránti érdeklődés egy különösen nőies szférából nőtt ki. A tánc-

¹⁸ Ennek egyik leghíresebb példája Louis Véron, aki magánvállalkozásként vette át a Párizsi Opérát 1830 és 1833 között. *Mémoires d'un bourgeois de Paris* [Paris, Gabriel de Gonet-Martinon & Librairie Nouvelle, 1856] című könyve részleteket közöl a különféle játéktervekről, amelyeket azzal a szándékkal vezetett be, hogy az Opérát jövedelmező vállalkozássá tegye.

¹⁹ A táncosok mindennapi körülményeinek legátfogóbb elemzése ebből a korszakból Louise Robin-Challan *'Danse et danseuses l'envers du décor, 1830-1850'* [disszertáció, University of Paris, 1983. Bibliothèque de Cité Universitaire: G. 3848] című tanulmánya.

színház, amelyben ekkor a táncosnők és a női szereplők domináltak, pompás mulatságot ígért, a tanulságos élménynél többet. A művészi törekvések hasonlóképp feminizálódtak a politikai és gazdasági irányításnak átengedett társadalmi szférán belül. A test bemutatása iránti érdeklődése, mulandó formája és a szóbeliségnek való ellenállása miatt a tánc mindenekelőtt nőies természetűnek tekintette magát minden más művészettől eltérően.

A mai előadásokra jellemző élesebb körvonalú testek, az absztrakt alakzatok és az atlétikusság nem okoznak lényegi változást a kulturális és esztétikai kérdések 19. századból örökölt keretében, amely ma is meghatározza a balettet. Ha nem is az egész világon, akkor legalább az USA-ban és azokban az európai országokban, amelyek a balettet exportálták, a klasszikus lépések és a szimbolikus gesztusok közötti választóvonal, a virtuóz színrevitel szándéka, a nemi szerepek alapján megosztott munka, a tánc hírneve nem verbális szóalkotatási formaként – mindezek központi jelentőségük maradnak a balett önmeghatározásában. Annak ellenére, hogy az elragadó testi formák koreográfiai érvényessége tartós, az a kényes kérdés, hogy miről szól a balett, még mindig nagyon homályos. Amennyiben a koreográfus az emberi érzelm, kölcsönhatás és dráma minden oldalát igyekszik bemutatni, ki kell alakítania valamilyen kifejezőeszköz-rendszert, legyen az pantomimes, vagy modernista. A gesztusait pedig valamelyest össze kell hangolni a balett alapvető kifejezőeszközeivel, és azzal az elvárással, hogy virtuóz táncot mutasson be. A balett-próba, amely nagyobb fájdalommal jár, és megerőltetőbb, mint valaha, olyan elszánt és bűvöletes játékot eredményezett, amely rendszerint arra ösztönzi a közönséget, hogy tapsukkal megszakítsák az előadást. Még a legavantgárdabb társulatokban fennmaradtak a külön férfi és női kifejezőeszközök. Ahol a balett kifejezőeszközei összeolvadtak a modern, a dzsessz és a posztmodern mozgalom hagyományaival, hogy elhomályosítsák a stilisztikai és lexikai különbségeket, a spicc-cipő megmaradt a táncosnőt érintő követelményeivel együtt, hogy a műfaj nézőit megnyugtassa. Annak ellenére, hogy az utóbbi időben a férfi táncos is megbecsülést szerzett, a balettet továbbra is nőies művészetként tartják számon, különösen akkor, amikor a zenével, a festéssel vagy a költéssel hasonlítják össze. Hiányzik belőle az átjárható jelölési rendszer állandósága, és úgy tűnik, teljesen lehetetlen szavakba önteni.

Ami a 19. századi hagyományból már nem marad fenn tovább (vagy talán csak elkenődzik?), az a balett harsány szexuális hanghordozása, a nemi identitás és a szexuális vágy extrovertált jeladása. Úgy tűnik, hogy a mai közönség a balerina szétterpesztett lábait az *arabesque promenade* táncában nem genitáliákként értelmezi. Azt a pillanatot, amikor a nő combjai a partnere arcát súrolják, amint egy emelés után leereszkedik, nem orális szexnek tekintik. Azt pedig nem tekintik szeretkezésnek, amikor szelíden partnere hason fekvő testére ereszkedik. A balettező testforma és testvonal szertartásossága meghatározza a testrészeknek és az érintés konvenciónak minden szabályát. A 19. századi közönség szintén elfogadta a testrészek esztétizált rendszerét, amelyet a balett kifejlesztett, függetlenül attól, hogy sok férfi azért ült az első sorba, hogy a táncosok ballépéseit meglesse.²⁰ Ennek ellenére a 19. századi előadásokon a látványt egyidejűleg testinek, szexuálisnak, elbűvö-

²⁰ Ezenkívül fetisizáló kalandokban is részt vettek. Amint Margot Fonteyn visszaemlékezik a *The Magic of Dance* című videó-sorozatban, Marie Taglioni rajongói legutolsó szentpétervári előadása után megfőzték és megették a táncosnő balett-cipőjét.



lőnek, romantikusnak és esztétikusnak ábrázolták. Annak érdekében, hogy elhatároljuk, mi veszett el vagy alakult át valamiképpen a kortárs balettban, a romantika korabeli előadásokhoz kell fordulnunk, különös tekintettel a néző vágyának irányítására.

A híres kritikus, Jules Janin 1844-ben így értékelte azt, ahogyan a balett a vágyat strukturalja:

A *grand danseur* olyan szomorúnak és kimerültnek tűnik! Annyira boldogtalan és önelégült! Semmire sem válaszol, nem jelent semmit, ő semmi. Mennyire más az a csinos táncosnő, aki vonásai báját és alakja eleganciáját mutatja meg, aki szépsége minden kincsét oly tűnékenyen tárja fel. Istennek hála, tudom, tökéletesen értem, hogy ez a csodás teremtés mit kíván nekünk, és boldogan követném őt a szerelem édes birodalmában, ahová csak szeretné. Bezzeg a férfi, az a rémes és ronda férfi, egy nyamvadt fajankó, akinek fogalma sincs, hogy miért lép úgy, ahogy lép, ezt a szerzetet azért alkották, hogy muskétát vagy kardot cipeljen, és egyenruhát viseljen. Hogy ez az alak úgy táncoljon, mint egy nő – képtelenség! Ez a bajszos lény, aki a társadalom pillére, választója, a törvényhatóság tagja, aki nek az a feladata, hogy törvényeket alkosson, s mi több, törvényeket szüntessen meg, égszínké szatén tunikában jelenjen meg előttünk, fején kalappal, azon egy libegő tollal, amely szerelmesen cirógatja az arcát, a férfinem rémes *danseuse*-e a legjobb helyen piruettre perdül, míg a csinos táncos lányok tisztelettudóan meghúzódnak hátrébb – mindez természetesen képtelenség és túrhetetlen, és jól tettük, hogy az efféle művészeket eltávolítottuk élvezeteink útjából. Ma már eme forradalmunknak köszönhetően a nő vált a balett királynőjévé. Teljes nyugalommal lélegzik és táncol. Többé már nem kényszerítik arra, hogy selyem kombinéja felét lemetssze, és partnerére öltse. Manapság a táncoló férfit legfeljebb hasznos kiegészítőként tűrik meg.²¹

Janin tömören megfogalmazta a kialakult csoportosításokat: a férfi identitást a nyilvános szférában és a női identitást a privát szférában, valamint a férfi és a nő előadók elkerülhetetlen sorsát ezeken a csoportokon belül. Az egyrészt nagydarab és testes, másrészt vérszesen nőies férfi táncosokat a színpadtól el kellett tiltani. A „férfinem rémes *danseuse*-ei” nemük kétszeresen is elhibázott bemutatásával csak beszennyezték a nézőt megillető hozzáférést a „csinos táncos lányokhoz,” akiknek – Janin szerint teljesen nyilvánvalóan – az volt a küldetésük és az üzenetük, hogy a nézőt elvezessék a „szerelem édes birodalmába”. A tánc során a szépségnek és az érzékenységnek olyan kincseit tárták fel, amelyek minden egyéb kontextusban elérhetetlenek.²²

Habár a divat a 19. században minden nőtől egyfajta látványosságot csinált, a táncszínház az egyik olyan kulturális esemény volt, amely a nőket keretbe foglalta, különösen a női testek látványaként. Mint közismert kiválóságok mindennapi életük részletei a színpadi identitásukat buja szerelmi viszonytal töltötte meg.²³ Részvételükről a piacgazdaságban

²¹ Ez Ivor Guest fordítása *The Romantic Ballet in Paris* [London, Pitman, 1966] című könyvéből.

²² 'The Legs of the Countess' című esszéjében [In: October 1986/39, 65-108] Castiglione grófnőről készült fényképeket értelmez Abigail Solomon-Godeau, aki azt itt tárgyalt kérdések nagy részét szintén felveti, és fontos bizonyítékokat tár fel a 19. századi nők helyzetéről a művészetekben.

²³ Franciaországban a táncosok szerelmi kapcsolatairól szóló életrajzi pletykák hirtelen hulláma az 1830-as és 1840-es évekre tehető.

mindenki tudott: a fizetett tapsolókat és az olyan kritikusok nyilvánosságát vásárolták meg, mint amilyen Janin volt, szexuális előjogokat árusítottak annak érdekében, hogy a táncórákat kifizessék. A korosodó arisztokraták és iparmágnások, akik megengedhették maguknak, hogy „hozzájáruljanak a karrierükhöz”, a táncosokra fruskákként utaltak, akiket újra és újra meg lehet mászni, vagy lecserélni egy újra.²⁴ Ennek ellenére megőrizték méltóságukat, amelyet még Janin megalázó hangja sem tudott megtagadni tőlük, és amely táncstudásukból, valamint a művészeteknek szentelt életükből fakadt.

Közismert nőként a táncosnőknek viselniük kellett az elvárások terheit, hogy előadásukat látványossá tegyék, és ki voltak téve a korlátozó stratégiáknak, amelyek közéletre gyakorolt hatásukat behatárolták. Testüket, amelyet a próbák és a bámuló tekintetek felapróztak, olyan kifejezésekkel jellemezték, mint „északi” „ösztövé” „gazella lábú.”²⁵ Ezek nemcsak a test beskatulyázását hazudtolták meg, hanem a karakterisztikus tulajdonságokkal rendelkező testrészek egybeolvasztását is. A táncosok többé nem törekedtek arra, hogy realisztikus karaktereket jelenítsenek meg a színpadon. Ezzel szemben testrészeik többféle állapotot helyettesítettek – szerelmet, vágyat, gonoszságot, pátoszt, gondoskodást, tébolyt stb. És ezeket az állapotokat olyan tengelyek mentén határozták meg, mint légiesség és

²⁴ *Petits mémoires de l'opéra* [Paris, Librairie Nouvelle, 1857] című könyvében Charles de Boigne azt állítja, hogy Véron zseniális volt a hírverés terén: újra és újra bejelentette, hogy közeleg a darab utolsó előadása. (8. old.) Az anyát és a lánytestvért a balerina alapvető tartozékai közé sorolja, „un meuble de rigueur comme l'arrosoir” [egy olyan bútordarab, mint a locsolókanna] (19. old.) Megfigyeli továbbá ezt is:

Az Operában a haladás nem az idejétmúlthoz fordul vissza, hanem inkább átadja magát a lehetőségek sokféleségének. Nem apró fokként lépkedünk egy cél felé, hanem egyetlen ugrással megszerezünk és a magasba emeljük a győzelem jogarát. Kész névvel, diadalmasan érkezünk Londonból, Nápolyból vagy Bécsből. Néha túlságosan is késre alakított tehetséggel. (de Boigne 1857, 23)

A balerínát egy lóhoz hasonlítja, és elítélően megjegyzi, hogy a lovak a csatáról gondoskodnak, nem pedig a táncosról:

Táncjelenete után a balerina szájalmas állapotban van! A végletekig zihál a kimerültségtől, alig bír megállni a lábán, úgy fújtat, akár egy gőzgép, festett arca fakó és a szívérvány színeiben úszik, öltözké az izzadtágtól átnedvesedett, szája eltorzult, szeme tágra nyílt a levegő után való kapkodásban; micsoda látvány! (i. m. 33)

A táncosok a lovakkal ellentétben sosem mennek nyaralni:

Egy hét kihagyás egy hónapnyi kemény entrechat-gyakorlásra ítélteti. A táncórák inkább az inkvizíciót idézik fel, mindössze annyi a különbség, hogy az órákon a kínzásért a szenvedő alanyok havi ötven frankot fizetnek fejenként. A táncmester semmiféle szólamot nem tanúsít áldozatai előtt: hajtja, gyöttri, kínozza, szidja őket. Soha egy lélegzetvételnél szünet! Semmi bátorítás, a mester parancsol, a lányok engedelmeskednek. Forgás! – ordítja a mester, és amit ordít, azonnal végre kell hajtani, sarkak egymás felé befordítva, térdek a lábakkal egy vonalban kifeszítve. Tovább! – ordít ismét a mester, és látjuk, amint az összes táncosnő keze és lába tökéletes összhangban egyszerre hajtja végre a mozdulatsort. Jobb kéz és bal láb a rúdon, majd parancsszóra váltás, bal kéz és jobb láb, és mindeközben a kötelező mosoly. (i. m. 35)

[Az idézeteket francia nyelvről Bakonyi Veronika fordította.]

²⁵ Lásd Gautier: *Gautier on Dance* [Théophile Gautier és Ivor Forbes Guest. London, Dance, 1986] a felaprózott női test példáiról. Guest már említett, *The Romantic Ballet in Paris* című könyve szintén közöl idézeteket olyan újságokból, amelyek a táncosok előadásait írták le.



érzékiesség, absztinencia és telhetetlenség, kegyesség és segítség. Testük természetes hajlama, hogy ezeket az állapotokat felidézzék, fontosabb volt, mint színészi képességeik. Ezért amikor a nyilvánosság figyelmét testük megmutatásával ragadták meg, képességeiket teljesen visszaszorították természetes testi adottságaik érdekében.

A balett cselekményeiben a női szereplők egyformán a vágyott kiválóságot jelentették, és az indulat legnagyobb részét is ők fejezték ki a sírás, a téboly vagy a boldogság jeleneteiben. Nagysága és intenzitása miatt a férfi szereplők vágyakozása a női szereplők minden kölcsönös gesztusát túlszárnyalta, és mégis tehetetlen sztoicizmussal nézték vágyuk tárgyait, amikor magával ragadta őket a kín vagy az eksztázis, amit a cselekmény létrehozott. A női testek, amelyek elnyelik a történet minden szereplőjében keringő érzelmeket és konfliktusokat, szexuális és érzelmi szenvedélyük miatt borzonganak. Szólójukat, minden jelenet hálás tetőpontját nézte minden más test. Kivételes bátorságukkal élve ezek a nők kifejezték azt, amit semelyik más test nem tudott kifejezni. A tánc testekben valósult meg leírhatatlan eseményként és a leírhatatlan kifejezéseként.

Ha ezek a női főszereplők férfi megfelelőiknek adták a vezetéshez szükséges szenvedtelenséget, amint azt Janin megfigyelte, a férfi szexuális potenciáját is igazolták. A szólótáncosnőket a bámuló figyelem központi és végső tárgyává tette a tánc kifejezőeszközeinek társadalmi nemmel megjelölt részekre bontása, valamint lehetővé tette, hogy a férfi szereplő e karizmatikus tárgy irányítója maradjon. A női szereplők kiválasztása és fejlesztése szintén a férfi szexuális felsőbbrendűségének fenntartását szolgálta. A villik például a férfiak szexuális közeledésének ellenállva növelték és alátámasztották a férfi szexuális képességet. A villik keze között meghalt néhány férfi nem ásta alá szexuális bátorságuk ismert hírét, amelyet a villik létezése minden férfi számára igazolt. A keleti és pogány női szereplők hasonló, bár kevésbé drámai módon ténykedtek. Híres érzékenységüket és szexuális élnétségüket nyíltan és egyértelműen a férfi szereplőre sugározták, akit ez arra indított, hogy kövesse őket és uralkodjon fölöttük.

A forgatókönyvírók meglehetősen sokféle női karaktertípust találtak ki, akik a potens, mégis sztoikus férfi identitást biztosítani tudták, és ezek a típusok társadalmi nemre jellemző kifejezőeszközökkel mind a tragikus, mind a komikus cselekményekben hasonló szerepet tölthettek be. Habár a színpadot megtöltötték érzéki változataikkal, ezek a női vezető táncosok nem szereztek határozott vagy mély identitástudatot. A tragédiákban az a pont, amikor szerepük mélysége kezdett volna kialakulni, a leggyakrabban egybeesett azzal a ponttal, amikor a történet a kirobbanó érzelm kifejezését követelte meg. Az indulat megjelenítésekor a test gyakran megsemmisült.²⁶ Amikor „nem férfi” megjelölésű szerepüket veszélyeztette az a fokozódó igény, hogy közelebről megismerjük őket, a cselekmény kisöpörte őket. Nem maradt más, mint végtelenül sokszorosított jelentéktelen balerinák tömege, a *corps de ballet*, akik nagy számuk és begyakorolt mozdulataik miatt nem fenyegettek

²⁶ Lásd Catherine Clément *Opera, or the Undoing of Women* [ford. Betsy Wing, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988] című könyvét, amely igencsak megindító elemzést ad a 19. századi operahősnők „megsemmisítésének” változatairól. Az ő sorsuk párhuzamos a vezető balett-táncosnők sorsával.

egy jól kivethető személyiség megformálásával.²⁷ A vígjátékokban a hősnő és a hős végül egyesült, a cselekmény és a szerepformálás azonban őket sem mélyítette el. Egyik főszereplő sem találkozott lényeges konfliktussal, amelyben a személyisége megmutatkozhatott volna. A röpké találkozások, elválások és flörtök pedig, amelyek a cselekményt alkották, csak a látszat játékaiként kaptak értelmet, különösen azért, mert a férfi szerepek nagy részét nők alakították.

A női travesztiantáncos népszerűsége egyszerre növekedett a 19. századi táncmozgalom férfi és női kifejezőeszközeivel.²⁸ A travesztia szerepe, amely a századfordulótól kezdődően a bulvár és varieté műsorokban gyakori volt, az 1820-as években utat talált az Operába.²⁹ Habár a tragédia komolysága továbbra is férfi vezetőtáncost kívánt meg, a komédiák frivol-sága és változatossága egyre inkább férfi szerepeket játszó táncosnőket igényelt. A kritikák meghajoltak a travesztiantáncos előtt a páros táncban nyújtott teljesítményéért és eleganciájáért, amellyel a női vezető képességeit bemutatta. Méltatták formás lábát, amelyet jól fedett a férfi *pantalone*s, amit viselt. Jelenléte teljesen elfogadható, sőt kíváncsi volt, mivel a két test nagyon jól működött együtt, és nem adta jelét a homoerotikus intimitás lehetőségének, és a tiltott vagy botrányos viselkedésnek sem. Ez pedig a minden korábbinál többször reklámozott travesztia hagyományán alapult, amely az 1800-as évek elejétől nem látta lehetőségét vagy „megindító jelentőségét” két nő egymás iránti szerelmének.³⁰

²⁷ A 'Film Body: An Implantation of Perversions' [In: Ron Burnett, szerk.: *Explorations in Film Theory: Selected Essays from Ciné-tracts*. Bloomington, Indiana University Press, 1991] című tanulmányban Linda Williams leírja, hogy a mozgókép szerkezetébe olyan gépezet van beépítve, amely a női testet a fétis szerepével látja el, „és ennek elsődleges hatása az, hogy tagadja a nők létezését.” Elsősorban Muybridge munkásságából kiindulva, akinek a mozgás fényképszeti szempontú vizsgálata segítette a mozgókép eredetének meghatározásában, azt állítja, hogy a női akt által felvett félelmet keltő póz az elszigetelés kétféle lehetőségét írta elő a fényképen lévő női testnek. A nőt vagy behálózta egy narratívát sugalló jelenetbe, vagy annyiszor másolták le, hogy minden korábbi hatalmát elveszítette. Ez a két lehetőség könnyen felismerhető egyrészt a vezető táncosnők gyakran tragikus sorsában a romantikus balettban, másrészt a női test másolásában, hogy létrejöjjön a corps de ballet-t.

²⁸ Lynn Garafola úttörő esszéje 'The Travesty Dancer in Nineteenth Century Ballet' [In: Lesley Ferris, szerk.: *Crossing the Stage: Controversies on Cross-dressing*. London & New York, Routledge, 1993] címmel a travesztia táncos témaköréhez kínált régóta hiányolt feminista megközelítést. További történelmi kutatás szükséges ahhoz, hogy megértsük népszerűségének pontos természetét, valamint az összefüggést a travesztia táncos felbukkanásai között a munkásosztály színházaiban és olyan helyszínen, mint amilyen az Opera.

²⁹ A 19. század elején az egyik leggyakrabban travesztia előadó Virginie Déjazet (1797-1875) volt, aki a varieté színházakban számtalan travesztia szerepet vezetett be. Harminc évig a „gamin de Paris, coquette, débardeur, duc, marquis, actuer, jeune homme timide, tambour et meme officier d'artillerie.” [párizsi suhanc, kokott, rakodómunkás, herceg, márk, színész, félénk fiatalember, dobos, sőt tüzéségi tiszt] szerepeit alakította. Napóleont is eljátszotta egy hatalmas sereggel. Lásd John Grand-Carteret *XIX^e Siecle: Classes, Moeurs, Usages, Costumes, Inventions* [Librairie de Firmin & Didot et Cie, 1983] című könyvét. Az Operában Louis Milon *Les Pages du Duc de Vendôme* (1820) című balettjében nők szerepeltek, köztük a népszerű Emilie Biggottini mint a négy szolga egyike. A travesztia általánosabb elterjedése azonban az 1840-es és 1850-es évekre tehető.

³⁰ Ez az 1806-os balett, a 'Les deux Créoles' előadásának kritikájára utal a Théâtre de Porte St Martinben, amelyben egy táncosnő a férfi vezetőtáncos szerepét alakította. A kritikus így



A travesztiatáncos harsány burleszkjével segített ellensúlyozni a női vezető karizmatikus erejét. Úgy tűnt, hogy kirekesztésével a nőies férfi problémáját is sikerült megoldania. Elsősorban a vígjátékokban, ahol a valódi szenvedés és elviselhetetlen következményei sosem jelentek meg a színpadon, a férfi táncos ugrásai és forgásai, illedelmes gesztusai és rikító jelmeze nemi identitásának kellemetlen kétértelműséget kölcsönzött. A tragédiák cselekményei ugyanolyan tétovasággal fertőzték meg. A *La Sylphide*-ben a férfi szereplő inkább a körülmények, mint egy akaratlagos cselekvés miatt hagyta el jegyesét, és követte a szilfidet az erdőbe. A *Giselle*-ben döbbenetben állt, és figyelte, amint kedvese a parasztlány, aki tudott a férfi hűtlenségéről, rapszodikusán a halálba táncolta magát. Így a balett feminizált kontextusa a testi, szentimentális és fényűző esztétikák felfedezésével a férfi mozgásának kevés teret hagyott.

Neki és a vele azonosuló férfinézőnek a csodálat szerepét szánták. Először a női *corps de ballet* látványa létezett, amikor a hasonlóan felöltöztetett testek összhangban mozogtak, mint a polcon felsorakoztatott termékek. A férfi az egyik térdét, a másik nyakát ízelgethette, amelyeket a dicsőített női érzékiség borított be, és ami nem kívánt elkötelezettséget és odaadást. Később voltak a balerinák, akiket a leginkább kívántak, kerestek, akiknek egyéni testi adottságaik és képességeik az erotikus ábrándozás különféle változatait ösztönözte. A férfi vezetőtáncossal való azonosulás során a férfiak szintén imádhatták, kísérhették és birtokolhatták a nőt. Vagy amennyiben nő alakította a férfi vezetőtáncost, teste egy újabb feminin alakzatot hozott létre, amely két nő táncának voyeur erotikáját szerelmes duettként idézte meg. A balett látványának teljes felépítése a heteroszexuális férfi néző elsőbbségét feltételezte, akinek a szemét az érzéki női formák bemutatása elégítette ki.

De hogyan irányította a férfi vágyát a koreográfia és a cselekmény szintézise? Amint a forgatókönyvben és magában a táncban meghatározták, a legjellemzőbb üzenet minden balettban a heteroszexuális páros tánc kíváncsiságának megerősítése. A férfi és a női szereplők mindig egyesültek, vagy pedig egyesülésük a fejlődés képeiben visszhangzott egy új társadalom megvalósítását ígérve. Ugyanakkor a nemzés egysége megerősítette a nemzet biztos alapját. Az apa adta át a lányát új férjének, ami egyidejűleg biztosította a család folytonosságát és a férfi irányítását a család fölött. A női szereplő a férfiak közötti csereüzlet jelzéseként szolgált még akkor is, amikor kijelentette, hogy férjet választott magának, és az apa végül megadta magát. A férfinéző, aki a férfi vezetőtáncossal azonosult, megerősítette a nőkhöz és a történethez fűződő érzéki viszonyát, valamint az azok fölötti hatalmát. És hallgatólagosan részt vett a nőnek a férfiak közötti cseréjében, amint tanúja volt annak, hogy az apa átadta lányát a férjnek.

Ahol a vezető párosnak ez nem sikerült, az akadályt oda lehetett visszavezetni, hogy az osztály vagy vérségi különbség lehetetlenné tette az egyesülést. Ekkor a férfi szereplők félrevezetett és meggyötört személyiséget formáltak meg, amely sztoikus, szánalmat keltő,

értékelte az előadást: „... és egy nő szerelme egy másik iránt ritkán megindító.” *Journal de l'Empire*, 1806. július 4. Angliában és a dráma közegében egészen más volt a helyzet, hiszen ott a női travesztia előadók megjelenése a 19. század elején kezdett fenyegetővé válni. Lásd Kristina Straub esszéjét: 'The Guilty Pleasures of Female Theatrical Cross-Dressing and the Autobiography of Charlotte Charke' [In: Julia Epstein és Kristina Straub, szerk: *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. New York, Routledge, 1991, 142-166]

ugyanakkor autonóm is. A színpadon eljátszott önelemző pillanatok egy mély konfliktusban lévő szereplőt építettek fel. Egyedül szenvedett a társadalmi konvenciók és legmélyebb vágyai kibékíthetetlen ellentmondásától. Egyedül, bár a balerina társaságában táncolta el ezt a gyötrelmet – tökéletesen bemutatva a konfliktus feloldásának lehetetlenségét. Ez az autoerotikus megnyilatkozás a többi szereplő identitását is befolyásolta. Még a balerina is a férfi gyötrelmes ábrándjainak álomszerű megidézésével jelent meg. Felvethető, hogy a szilfid valóban létezett-e, vagy csupán a férfi megosztott lelkének szimbóluma volt. A hatalom, amely élővé varázsolta vágya minden oldalát, és a beteljesülés lehetetlenségének körülményeit, a férfi szereplőt önállósággal töltötte el, ami ismét a felsőbbrendűségét bizonyította. A hőssel való azonosulás során a férfinéző saját ábrándjait dédelgette a női formákon keresztül, amelyek boldogsága minden akadályát és megoldását helyettesítették.

Mi történt akkor, ha a férfi vezetőtáncos szerepét nő alakította? A női travesztiatáncos népszerűsége a heteroszexuális koreográfiák előadásakor, valamint a sajtóban megjelent fogadtatása a férfinéző számára a vágy további kölcsönös megerősítése felé mutat. A nőies férfitáncos által keltett izgalom nemcsak érzékiséget eredményezett, ami a férfi társadalmi szerepével teljesen összeegyeztethetetlen, hanem a homoerotikus esztétikára történő utalást is. A szexualitás és szexuális preferencia heteroszexuális értékelése, amely mind a nyilvános, mind a magán területeket uralta, a homoszexuális vágy interiorizálását, valamint az azonos nemű társadalmi és szexuális gyakorlatok elrejtését erőszakolta ki.³¹ Mivel a férfi érdeklődését a báj, a könnyedség és a fizikai megjelenés iránt férfiatlannak tekintették, tehát tiltották, ezeknek az értékeknek a megjelenítését könnyen homoerotikus kifejezésként értelmezhetők. Amikor a női test befurakodott a férfi karakterbe, az előadás homoerotikus konnotációit mindenféle egyezkedés nélkül a férfi felsőbbrendűségének tartották fenn. A női travesztiaöltözet a rejtőzködés konvencióinak anyagi bizonyítéka volt, amelyen keresztül a férfi homoszexuális vágyat szublimáltak. A rejtőzködésnek ez a fajtája a férfi kötődésének megerősítését szolgálta akár homoszexuális, akár heteroszexuális kontextusban. Az a „férfi”, aki nem önmaga volt, ösztönözte az erotikus kötődést mindkét férfi szexuális orientáltság esetében. A homoszexuális férfinéző a két férfi szereplőt helyettesítő nőkről fantáziálhatott, amíg a heteroszexuális férfinéző a jó hírért befolyásoló következmények nélkül ábrándozhatott. Így a teljes színpad a férfi vágy gyakorlatának elrejtésévé vált. De ha a travesztiatáncos egy olyan „férfit” játszott el, aki nem volt azonos vele, akkor egy olyan nőt is alakított, akinek a játéka nem jelentette a kontrolálatlan szexuális étvágy vagy az elfojthatatlan szenvedély fenyegetését. Amíg a balerina kirobbanó feltöltődést testesített meg, a travesztiatáncos megjelenése csupán perverz örömet keltett. Az átkeresztelés a balerina erejét megosztotta, és egyúttal tökéletes csomagolást biztosított neki erotizált

³¹ Foucault *A szexualitás története* című könyve ösztönzően hatott különféle diszkurzív gyakorlatok tanulmányozására, amelyek meghatározták a szexuális tapasztalat és preferencia kategóriáit. David Halperin és mások pedig emlékeztettek arra, hogy a homoszexualitás kategóriáját az a társadalmi kényszer hozta létre a 18. század végén és a 19. század elején, amely a heteroszexualitást nyilvános-normális jelenséggé különböztette meg a privát-abnormálisnak tekintett homoszexualitástól. Lásd: David M Halperin: *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*. [New York, Routledge, 1990]



árucikként. Ő közvetítette a közönségnek a balerina-árucikket, és ekkor sem a patriarchátus tagja, sem pedig a fenyegető „villi” szerepét nem töltötte be. Törvényszegő és feltárlukozó öltözeke elmélyítette a balerina birtoklásának a vágyát, ugyanakkor engedélyt adott az árusítására is. Ezért a balerina és kifordított párja, a travesztiatáncos a patriarchális rend négy kiegészítő jellemzőjéhez járult hozzá gesztusaival: a heteroszexuális egységen belül vágyott társként a társadalmi szerződés gyermeknemzési elvárásait teljesítette; látványos és karizmatikus fantáziaként a férfi szereplő önhitt felsőbbrendűségét bizonyította; a homoszexuális vagy heteroszexuális férfi gazdaságban az árucseré tárgyaként a férfi hatalmát biztosította és a kormányzásra való jogosultságát elfogadtatta; és a szexuális birtoklás fetisizált ígéretként a fogyasztói társadalomban férfi kapitalista versenyt írt elő.

Ezek az olvasatok kizárták a női vágy kifejezésének a lehetőségét, mind a heteroszexuális, mind a homoszexuális vágyat. A szigorú munkamegosztás, amely a nőt csakis reprodukív szereppel ruházta fel, a nő nyilvánosság előtti megjelenésekor előírta, hogy vágyának kifejezését teljesen elrejtse. A heteroszexuális néző a női vezetőtáncossal csak a férfi vágy tárgyaként azonosulhatott. Az azonos nemű erotikus kötődés iránt érdeklődő nő szükség-szerűen olyan megfeszített munkával olvasott a vágy domináns koreográfiája ellenében, hogy a színházat elhagyva a munkásosztály előadásait kereste, amelyek eklektikus kínálata között szerepeltek a „magas” művészet sikeres előadásairól készült rosszindulatú szatírák. Az operaszínpadon azonban a női vágy kizárásával szembeni egyetlen ellenállás eltűnéskor, vagyis a női szerep előadásakor valósult meg. Ám az eltűnés stratégiája pontosan úgy nézett ki, mint az az eltűnés, amelyik karizmatikus identitását létrehozta. A férfinéző ily módon mind a homoszexuális, mind a heteroszexuális nézőpont kiváltságával rendelkezett kétféle, tőlük különböző „férfi” rovására: az egyik úgy öltözött, mint ők, és egy másik, akit azok teljesen szublimáltak.

A kortárs balettban a szövevényes történetek és az önálló szerepek tucatjainak már nyoma sincs, természetesen a travesztiatáncos sem alakítja már a vezetőszereplőt. Ehelyett amikor a férfi és a női főszereplők egymás felé nyújtják a karjukat és elkezdik a *pas de deux*-t, lendületes gesztusaik azt a vágyukat fejezik ki, hogy együtt legyenek. Onnan tudja például a közönség, hogy Balanchine Apollója Terpszikhorét, a tánc múzsáját választotta a két másik múzsa helyett, hogy a nő mozgásának a zene épületes szerkezetébe illő tökéletességét a férfi nagyobb becsben tartja a dráma vagy a költészet hősiességénél.³² De nem lehet, hogy a karizmatikus balerina változata a három múzsa, akiknek ihletett hatalma biztonságot ad akkor is, amikor ellenszegülnek a férfi tekintélyének? Ekkor Apolló nem oldalt ül, és csodálja táncukat a közönség tekintetét rájuk irányítva? Nem úgy irányítja őket, mint a felágaskodó lovakat, amelyek szekérét az égbe röpitik, hogy végzetét istenként teljesítse be? Lábaik nem legyezőt formálva alkotnak mögötte védelmező aurát, díszes pajzsot dicsőségének sugárzó tanúságként?

A lábak. A balerina lábai. A csipőcsonttól a spicc-cipőig hibátlanok, leginkább a bőr és a jelmez színétől és anyagától eltérő nejlomba vannak burkolva, néha úgy tűnik, hogy szinte

³² A mozgás, amely a zenében megtestesülő épületes szerkezethez illeszkedik, Balanchine leggyakrabban emlegetett koreográfiai céljainak egyike.

le vannak választva a test többi részéről. Egyenesek, hosszúak, a csípő és a comb izmainak köszönhetően rugalmasak, és mindez lehetővé teszi, hogy elkülönüljenek egymástól, szemben a hajlékony, kecsesen ívelő karokkal és a domború törzzsel. Ekkor a spicc-cipő, a láb vonalának és hosszúságának folytatása a vékony bokát hangsúlyozva enyhén kidomborítja a láb végét. A koreográfia fókuszának nagy része a lábak és a lábfejek kiemelésére irányul, amint az irányuk feszültséget teremt a mozgékony és az ingatagság között. A legkisebb és leggyorsabb lépések a spicc-cipővel (*a bourrée*), a spicc-cipőben való egyensúlyozás a másik láb magasán oldalra emelésével, majd hátra lendítésével, a helyben vagy mozgás közben végzett forgások – e mozgások során a balerina igen apró felületen áll. Anyagtalan és mégis mozgékony válik. Egyenes lábak lebegnek a levegőben; behajlított lábak nyílnak szét egyenes lábakká; finoman fordulnak néhány ornamentális lábmozdulatot végezve, majd újból kiegyenesednek, hogy kirajzolják a színpad terén áthaladó vonalakat, amelyek rajtuk túlmutatnak, és azt a pontos szöveget, amely elválasztja őket egymástól. Az újabb felemelkedés pillanatában a medencétől a lábujjig terjedő absztrakt vonalat is felfedlik, amely kirajzolja az izomzatot. A lábak ereje egy absztrakt ideál húsvér megvalósulásából fakad.

A táncosnőkről, ikonográfiai megjelenítésükről és a jelmeztervekről készült 19. századi kritikák a balerina lábainak erotikus jelentőségét hangsúlyozták. Az anyasággal összefüggésbe hozható testtájuk, a keblek vagy a női has nem keltettek érdeklődést. Az elsőként felfedett lábak a táncoló testhez való szexuális hozzáférést jelezték, és elterelték a figyelmet a balerina „természetellenes”, nem gyermeknemző állapotáról, szerepéről. A 20. század végi lábak azonban más fényt kapnak. Nem egy áttetsző szoknya alatt reszketnek félénken, hanem a színházi térben ünneplve fokozódik csáberejük amint a mozdulatlanságuk hajlékonyságba, a pontosságuk erőtlenségbe alakul át. A test életerejét és egyúttal a racionális forma diadalmas keresését ünneplik.

A lábak a balerina fallikus identitását megcáfolják. Azt jelzik, hogy szimbolikusan a pénisz és a fétis között helyezkedik el:³³

A balerina hasonlít a pénisz szimbolikus szerepéhez, de nem azonos vele. A lábai és az egész teste elernyed, mégis hajlékony marad. Mind az előkészület, az elhajló mozdulat, amely megelőzi a kimerevített alakzatot, mind a kinyújtott póz elegáns ellankadása az elernyedést mutatja be, de mindig egy újabb kiteljesedés felé tart. Nem forog, és nem húzódik össze. Hirtelen irány- és súlypontváltásai – mindig kiegyenesedve – hasonlítanak a

³³ A balerina mint fallosz négy részből álló meghatározásában azt az általános lacani tézist követem, amely a falloszt a szimbolikust a képzeletbelitől elválasztó törvényként látja. A fallosz szerepe a szubjektivitás és a vágy tapasztalatának befolyásolásában a tárgya Lacan esszéjének: 'The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious' [In: Jacques Lacan: *Écrits: A Selection*. New York, W. W. Norton & Co., 1977, 2002, 292-325] Felhasználom Teresa de Lauretis kritikáját a falloszról: *Alice Doesn't [Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema]*. Bloomington: University of Indiana Press, 1984; Charles Bernheimer újabb megállapításait a fallosz és a pénisz közötti hasonlóságokról: 'Penile Reference in Phallic Theory' [In: *Differences* 1992/ 4.1 Spring, 116-132] és Michael Taussig magyarázatát a fétis és a totem közötti összefüggésről: 'Maleficium: State Fetishism' [In: Emily S. Apter és William Pietz, szerk.: *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca N. Y. and London, Cornell University Press, 1993, 217-247]



pénisz vidám önfeljúságához, megmagyarázhatatlan érdeklődéséhez minden elhanyagolható esemény iránt. Azonban a balerina nem azonos szimbolikusan a pénisszel; a balerina egy nő, akinek lábai olyan mozdulatokat végeznek, amelyek a péniszét szimbolizálják.

A balerina vonzó, de nem fétis. A karizmája nem egyetlen meghatározható forrásból ered. Furcsamód disszonáns elemeket egységesít: a lábakat a teljes testtel, a szépséget az atletikussággal, testiséggel és racionalitással. Bár van, aki a balerina használt spicc-cipőit gyűjti, vagy karjai és lábai arányos hosszúságára összpontosít, ő mégis elutasítja az egész és a rész elidegenített elválasztását, ami ahhoz szükséges, hogy fétissé váljon. Az egész teste és előadói személyisége a szélsőségek ellenére, amelyekre kiművelték őket, érintetlen marad.

A vágyat és a vágy tárgyának elkerülhetetlen hiányát jeleníti meg. Az előbb még itt volt, a következő pillanatban már máshol, a férfi karjában van, majd a színpad másik oldalára szalad, adott formát vesz fel, majd másikba alakul át. Mint állandóan változó forma *csalogat*, vonz, magához hív, majd eltűnik. Az ő elvesztése a leginkább vágyott elvesztése, a képzeletbeli, a nyelv előtti, a hang, a fény és a mozgás világa, ami olyan, mint az anyaméh. Minden mozdulata ezt a világot építi fel újból, és ugyanazokkal a gesztusokkal mutatja meg az eltűnését.

A megjelenést adja a jelöléshez. Benne a test káosza racionális formává alakul át. A testi fegyelmezés évei a testi görbületeket és testformákat vonalakká és körökké alakították át. A geometriai tökéletesség mind a mélyben, mind a felszínen megmutatkozott. Kábultatos testalakzatok követik egymást: a tekintetet vonzó sziluettek, és a vonalak belsővé tett alakzatai párhuzamosan haladnak a gerinccel, amely köré az izomzat épül. Ezen a geometrián keresztül mozdulatai az összevisszaságot szimbólummá alakítják.

A fallikus identitás alátámasztása és megalapozása a balett állandó felfelé való törekvése. A balett koreográfiai és stilisztikai törekvése az, hogy a test súlya köddé váljon. Minden felemelkedik, inkább a magasság felé mozdul, mint a mélységbe; minden gesztus kifelé és felfelé, nem pedig befelé és lefelé irányul. Ez a mániákus légiesség a péniszhez hasonlós balerina felegyenesedését erősíti meg. Segít a mozgást a tér ürességévé alakítani, és ezáltal a tánc tűnékenységét segíti elő, és megerősíti racionális elveit. Az absztrakció birodalmába, felfelé irányuló gesztusok bizonyítják, hogy a tánc testvéri viszonyban van a zenével és a matematikával.³⁴ A geometriai formáiból egyértelműen következik, hogy nyelvtana püthagoreus egyenleteket alkot.³⁵

³⁴ *The Art of Making Dances* [New York, Grove Press, 1959. Magyarul: *A koreográfálás művészete*. Ford.: Urbán Mária. Budapest, Planétás Kiadó, 2000] című könyvében Doris Humphrey a tánc és zene közötti kíváncsatos viszonyt úgy írja le, mint amely a nőnemű táncot az ő tökéletes „rokon érzésű társával, nem mesterével” (91. old.), a zenével összekapcsolja. A balett és „testvérművészei” között egy olyan kapcsolatot ajánlok, amely homoszociális férfi esztétikai ökonómián alapul.

³⁵ A püthagoreus esztétika további feminista megközelítései közé Sue-Ellen Case 'Meditations on the Patriarchal Pythagorean Prattle and the Lesbian Siamese Two Step' és Susan McClary 'Music, the Pythagoreans, and the Body' című írásai tartoznak. [Mindkettő: Susan Leigh Foster, szerk.: *Coreographing History*. Bloomington, Indiana University Press, 1995]

A romantikus balett koreográfiai konvenciói és narratívái a balerinának ezt a fallikus végzetet írta elő. A vágnak és a hiánynak ugyanazok az elvei, ugyanaz a karizmatikus ragyogás, amely most magától értetődő magában a mozgássorozatban, eredetileg az eltáncolt cselekményben nyilvánult meg. Akár szilfidet, akár cigánylányt alakított, a balerina az elérhetetlen vágyat testesítette meg. A táncstílus megfoghatatlan légiességet vagy irányíthatatlan vitalitást írt elő. A cselekmény gyakran úgy képzelte el a szerepét, hogy lehetővé tegye a fallikus kötődés eltolását a fajra vagy az osztályra. A balett a szerelem lehetetlenségét táncolta el bemutatva a meg nem engedett szerelem képtelenségét, azét a szerelemét, amely az osztály, a faji és a fajok közötti határokon átvált. A képzelet találmányaként, akár egy szilfidet, akár egy független és változékony cigánylányt alakított, még mielőtt eltűnt volna, növelte a férfi szexuális potenciált. Vagy amikor egyik férfi partnerétől a másikhoz lépett, az ő szexuális hatalmuk cseréjét egyengette. Amikor ezeket a partnereket táncosnők alakították – női testek, akikben a pénisz hiánya nem keltett kasztrációs félelmet –, akkor a balerina az árucserének nemiséget tulajdonít. A színpadon és a színpadon kívül fetisizált teste ugyanolyan absztrakt távolságból kínálta fel magát a nézőnek, mint amelyből a bimbózó kapitalista piac kínálta a termékeit.³⁶ A kasztráló apa vagy a kasztrált anya hiányában a balerina éppoly szabadon lebegett a kötelességektől eloldva, mint minden termék, ami a pénzvilág közegében megszerezhető. A megszerzés erotikáját táncolta el egy olyan rendszer értelmében, amely minden tárgyat egy közös szimbolikus jelölővel mért. Ezekben a kölcsönösen megerősítő szerepekben a balerina fallikus erőt adományozott a férfinézőknek, amint az ő forgatókönyveiket játszotta el, az ő fantáziájuk kivételését jelentette meg.

A romantikus balett és 20. század végi leszármazottja között két olyan hatalmas jelentőségű koreográfiai esemény következett be, amely a balerina fallikus örökségét befolyásolta. Az első a 20. század elején, amikor a szólótáncosnők, akik saját táncukat koreografálták és adták elő, kezdték meghódítani a színpadot maguknak tulajdonítva a falloszt. Táncpartner nélkül és minden olyan koreográfia megvalósítását visszautasítva, amely az övékétől eltérő, szétrobbantották a klasszikus színpadot és annak szexuál-politikáját. Mozgásformáik kiválasztását a racionális esztétikai hagyomány helyett a „természetes” testi folyamatok ösztönözték, ezért a földhöz kötött, a test közepéből annak perifériájáig majd visszafelé, nem pedig a testből a térbe haladó alakváltozások foglalkoztatták őket. Az igaz, hogy figyelték őket, de a táncok végén nem haltak meg. Ehelyett büszkén álltak fölfelé lendülő karral és lecövekelt lábakkal, így a fallosz beléjük omlik, ők maguk válnak fallosszá.

³⁶ Az elemzés, amelyre itt vállalkozom, Jean-Joseph Goux 'The Phallus: Masculine Identity and the Exchange of Women' [in *Differences* 4, Spring 1992, 40-75] című írásából merítette az ötletet. Goux tétele összetett és elegáns, és annak két aspektusa fontos az itteni érvelés szempontjából. Goux a fallosz fogalmának történeti változását és szerepét vizsgálja a „primitív” társadalmakban, azok mítoszaiban és rituáléiban, a 19. századi és a korai 20. századi kapitalista társadalmakban, és a mostani posztkapitalista és posztmodern területeken. Azt állítja, hogy maga a fallosz, a hozzáféréstünk és viszonya a kulturális termelés módozataihoz jelentősen megváltozott minden egyes említett időszakban. Másrészt a fallosz identitását a tőke identitásához köti, mindegyikhez a neki megfelelő mértékben elvont működést tételez a vágy ökonomiája illetve az anyagi termelés vonatkozásában.



Karizmájuk részben abból fakadt, hogy tőkét tudtak kovácsolni a tekintetek szexuális ökonómiájából, amelyhez közönségük hozzá volt szokva, ugyanakkor szét is rombolták azt. Színpadi örökségüket egy másik jelentős koreográfiai változás kísérte: a homoszexuális férfi táncos fellépése első táncosként.

A balett hagyomány szokatlan kapcsolata ezekhez a koreográfiai kezdeményezésekhez még olyan további vizsgálatokat igényel és érdemelne meg, amelyet ez a terjedelem nem tesz lehetővé. Azonban az egyik balett, Fokin *Petruskája* modellként kínálkozik a modern táncesztétikára adott jövőbelátó balett-történet első válaszához. Egy 19. század közepi orosz vásár zsivajával kezdődő *Petruska* egy vénséges varázslóféle bábost mutat be elsőként, akinek titokzatos csábereje kicsiny színházába vonzza a megbabonázott tömeget. A függönyöket széthúzzák, hogy felfedjenek három bábót: az egzotikus és kegyetlen Mórt; a gépies és virtuóz Balerinát [angolul 'Columbine': 'galamblelkű']; valamint a gyötrődő és őszinte Petruskát. Ebben a rövid jelenetben Petruska szerelme a Balerina iránt feldühíti a Mórt, és amint ledöntik a színház korlátjait, a felháborodott bábos karjai fékeznek meg őket. Ezután a Mór saját cellájában – egy kókuszdiónak elrebegett vallomás közepette – meglátogatja a Balerinát, aki piruettbe kezd körülötte, hogy magára vonja a Mór figyelmét. Miután végül sikerrel jár, és a Mór ölébe ülhet, bosszúsan veszi tudomásul Petruska érkezését. A Mór egyre növekvő dühvel figyeli a Balerinának könyörgő Petruskát, majd eszeveszett hajszájuk az utcára sodorja őket, ahol a tömeg legnagyobb megdöbbenésére a Mór megöli Petruskát. A kimerült és felbosszantott varázsló utat tör a nyugtalan bábmeszkodók között, hogy megmutassa, Petruska csak egy báb, egy zsák szalma, majd rettenetes hatalmával felmarkolja a földről. A bábót a színházba vonszolja, és az estnek véget vet. Ám amint a színpadot készül elhagyni, hirtelen meglátja Petruska szellemét, aki a színház fölötti háztetön fenyegető mozdulatokat tesz. Rémműlten elrohan, miközben Petruska továbbra is mélabús, de gúnyos hangon nevet.

Ez a balett a cári Oroszország már-már átlátszó kritikáját mutatta be Petruskán keresztül, aki a szánalmat keltő közembereket helyettesítette a bábos-cár hatalma alatt küszködve, akinek arcképe apró szobájában függött. Ugyanakkor a modernista szubjektivitás egyik első tolmácsolásaként is értelmezhető: a már nem is nemes és már nem is jó férfi, valamint a már se nem istennő, se nem kurtizán nő játszották el a Sors által nekik rendelt végzetüket. Az előadásmódotól elidegenítve mutatták be rövid drámaikat, amelyek hatása csupán egy kísérteties túlvilág üres nevetésének visszhangja volt. Egy harmadik értelmezést szeretnék javasolni, amelyik a bábosban a koreográfust, Fokint fedezi fel, aki észrevette, hogy hatalmas esztétikai repedés törésvonala mentén dolgozik. Amikor mindössze néhány évvel korábban magával ragadta őt Isadora Duncan tánca, óvatosan felbecsülte, hogy mit tud nyújtani a balett hagyománya: a másvilági helyek egzotikus és fényűző kellékeit, amelyek mozgásba hozták a képzeletet (a Mór), és a látványos tánc virtuóz, de gépies eszköztárát (a Balerinát). Petruska az új expresszív rituálé képviselője volt, amelyet Duncan mutatott be először azoknak a feltételeknek a radikális átértelmezésével, amelyek alapján az eszköztár, a téma és a látvány megtagasztalása megalkotható. Fokin, aki annak a balett-hagyománynak az örököse, amely az apa törvényét koreografálta, csak az esztétikai lázadás vészjósló fenyegetése előli meneküléssel tudott válaszolni.



Azonban a Nizsinszkij által alakított, introvertált és patetikus, a felfelé törekvést nélkülöző, és az uralkodó férfi partner hatalmában álló Petruska a koreográfusnő inverzét képviselte, aki a falloszt asszimilálta. Abban a korban azonosították homoszexuálisként, amely nem régen ismerte el a homoszexualitás kategóriáját,³⁷ az ő szereplése a Petruskában és egyéb balettekben egy teljesen új karaktertípust jelentett: a férfi szereplőt mint homoszexuális falloszt. A deviáns és mégis lenyűgöző Nizsinszkij, aki mindig az egzotikus szerepében tűnt fel, a kígyószerű és kicsavart testformák specialistája volt, amelyeket a valaha megtett legnagyobb ugrásokkal kapcsolt össze.³⁸ Ő volt az, aki meghalt vagy eltűnt Fokin balettjei végén, és ő jött vissza homoszexuális férfi „villiként”, hogy a Petruska végén kísértessen a színpadon. Emellett Nizsinszkij három balett koreográfiáját is elkészítette, amelyekben tudatosan állította színpadra ugyanazokat a patriarchális mozgató erőket, amelyekre a baletteket alapozták egy évszázaddal korábban: a férfi pozíció autoerotikus fölénye a *L'Après midi d'un faune* [Egy faun délutánja] című balettben; a nő mint a férfiak közötti csereüzlet áldozati tárgya a *Le Sacre du printemps* [Tavaszi áldozat] című előadásban; valamint a találka mint árucikk a *Jeux* [Játék] című balettben.

Tehát a Petruska a balerinát, aki mindig a férfi koreográfiai látását közvetíti, a modern táncra adott feminista választól elidegenítve vetíti előre, és megjósolta a homoszexuális férfi koreográfus illetve előadó könnyű bejutását a balett szilárd patriarchátusába és a modern tánc változékony közösségébe. A Petruska előrejelezte a balett és a modern tánc közötti munkamegosztást, amelyben a balett már nem az eltáncolt szereplők iránt keltett empátikus viszonyokat, hanem a fenségesen mozgó formák szépsége iránt. A modern tánc ezzel szemben az emberi érzelm valódiságát tárta fel akár azonosítható szereplők, akár mozgásminőségek formájában testesültek meg.³⁹ Mint Petruska szerepében a növekvő homoszexuális férfi jelenlét mindkét hagyományban teljesen rejtőzködő maradt, így elmerült a jellegzetes homoszexuális esztétikában mélyen a hagyomány izomrendszerében. A hosszú lábú, anorexiás és túlzottan megnyújtott balerina az esztétikai vonatkozásoknak ezekből a mátrixából származik.

Ám mi van akkor, ha a Petruska szegény bábosa a balett dilemmáiból való rémült kirohanásakor most, majdnem egy évszázaddal később gondolkodás nélkül a balerinába mint falloszba botlana? A balerina lefegyverezné őt spicc-cipőjével, vagy talán jobb lenne, ha becerélné bakancsra? Kiütné az összes homoszexuális férfikoreográfust, nézőt és kritikust – „a férfinem rémes *danseuse*-ei” –, akik következetesen semmibe vették a helyzetét? Milyen alkut köthetne? Mit kellene tennie ahhoz, hogy női testének koreográfiai helyet, női

³⁷ Halperin egyik érvelése *One Hundred Years of Homosexuality [and Other Essays on Greek Love]*. New York, Routledge, 1990] című könyvében az, hogy a nyilvános és a privát elkülönítése azt a kényszert szüli, hogy a homoszexualitás fogalmát mint fordított szexualitást értsük. Halperinnek a 19. század végi homoszexualitásról alkotott elmélete és Nizsinszkij előadásai között meghökkentő a hasonlóság.

³⁸ Michael Moon részletesen ír Nizsinszkij homoszexualitásáról a 'Flaming Closets' [In: Ellen W. Goellner és Jacqueline Shea Murphy, szerk.: *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1995] című írásában.

³⁹ Frederick Ashton a leghíresebb koreográfus, aki megkísérelte áthidalni ezt az elkülönítést.



vágyának pedig narratív teret biztosítson? Valahogy el tudná érni, hogy a férfi menekülő alakját egyszerre megrémítse és elbűvölje, és így rövidre zárja a nőkel való kereskedést? Ősztönzőre lelne a 19. századi férfi táncos nemi kudarcaiban és a női táncos bátorságában, hogy egy vészesen bizonytalan vagy állandóan változó új identitást hozzon létre, amely kitér a néző mohó tekintete elől? Együttműködhetne a koreográfus bábossal egy mozgásszótár megalkotásában, amelynek segítségével Lacan és Freud sírján táncolhatna, és így megmutathatna nekik egy-két új mozdulatot? Azt hiszem, ezeket a kérdéseket kell feltenniük a hétéves kislányoknak, amikor hajukat kontyba fésülik, felhúzzák rózsaszín harisnyájukat, és elindulnak Hong Kong, Havanna, New York, Buenos Aires vagy Sydney... belvárosába a heti táncórájukra.

Ócsai Éva fordítása

A fordítás alapjául szolgáló mű:

Susan Leigh Foster: The Ballerina's Phallic Pointe In: Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture and Power. London, New York, Routledge, 1996, 1-24. old.

GONZALO FRASCA

Ludológia: a reprezentációtól a szimulációig

A számítógépes játékok kreatív lehetőségeivel foglalkozó legtöbb tanulmány általában tervszerűen az elbeszélő közegek (irodalomelmélet, narratológia, filmelmélet) eszközeivel ragadta meg tárgyát.* Az akadémikusok és a szerkesztők különbözőképpen próbáltak „interaktív elbeszéléseket” alkotni, hogy lehetővé tegyék a játékosok számára a narratív minőségek megtapasztalását, és a „történet” eseményeivel, szereplőivel és azok környezetével való interakciót. Mindazonáltal az alkotóknak ezidáig még nem sikerült gondoskodniuk az „interaktív elbeszélés” ösztönző példájáról. Brenda Laurel, a műfaj régi pártfogója nemrég ezt úgy írta le, mint „a komputerizálás mitológiájának kitalált fenevadát, a titokzatos unikornist, amelyet képesek vagyunk elképzelni, de nem tudunk foglyul ejteni” [Laurel, 2001].

Tanulmányomban Espen Aarseth és Markku Eskelinen teoretikus munkáiból kiindulva azt próbálom megvitatni, hogy a narratív paradigma nem a legcélravezetőbb a számítógépes játékok esetében, de a kibernetikus művészet és a játékeszközök esetében sem, egyszerűen azért, mert ezek nem a hagyományos reprezentációra, hanem a szimulációra támaszkodnak.

A szimuláció révén egy alternatív formát és valóságának megértését igyekszem leírni, mely rendszerek modellezésén nyugszik. A szimulációt szemiotikai szempontból közelítem meg, amely közel áll ugyan a rendszerfejlesztők számítástechnikai szimulációs elméletéhez, azonban különbözik tőle abban, hogy utóbbinak nem szükségszerűen a magatartásminták előrejelzése a célja. Inkább egy olyan alternatív reprezentációs formának látom a kérdést, amely a retorikai lehetőségek új sorozatát nyitja meg, és a viselkedésmódok rendszerét valamint a felhasználói kísérletezést hangsúlyozza.

A szimuláció és a reprezentáció közötti hasonlóságokat és különbségeket összevetve olyan vonatkoztatási rendszert kínállok, amely lehetővé teszi, hogy jobban felfoghassuk a kibernetikus rendszerek – a játékeszközök, a kibernetikus művészetek, a hagyományos játékok és a számítógépes játékok – interpretációinak folyamatát. Végző célom pedig az, hogy hozzájáruljak a szimulatív médium retorikai tulajdonságainak megértéséhez.

- * Néhány fordítói megjegyzés: a tanulmány szövege nagy sajnálatomra a *toy*, a *play*, és a *game* szavak finom stilisztikai különbségeivel és azok angol konnotációival játszik, amelyet csak meglehetősen szerencsétlen módon lehetne magyarul tolmácsolni. Mármost megpróbáltam ezt a szerencsétlenkedést. Támpontul szolgált számomra Frasca egy másik, *Ludology meets narratology: similitude and differences between (video)games and narratives* (a ludológia honlapján: ludology.org) lakonikus című tanulmánya, amelyben előadja, hogy a *play* alatt inkább a gyermeki, a *game* alatt pedig inkább a felnőtt játékokat ért. Ezért, és jelen írás logikája miatt a főneves változatok esetében a különbségek érzékeltetésére játszadoztam el a magyar nyelv játékeszközeivel, és ezt közlöm most az ország népével: *toy* – játékeszköz, *play* – játszadozás, *game* – játék. Az *ergodic interpretation*-t illetően pedig, amelynek görög etimológiája az energia és a munka kontextusát egyaránt maga után vonja, Neumann Jánosnak a tanácsára (nyilván a grammatikai illesztés mellett) meghagytam az eredeti kifejezést, de hogy mit is takar ez, azt a szöveg amúgy is definiálja.



A narratív számítógép

Az a tény, hogy a kutatók a videojátékok megértéséhez inkább drámaelméleti és irodalomelméleti megközelítést választottak, nem egyszerűen az új médium „narratív” ambícióinak volt a következménye, hanem a játéktevékenységek és játszadozások formális elméletének hiányával is magyarázható, amely nem keverendő össze a matematikai „játék-elmélettel”. Történeti szempontból nézve a dolgot, az akadémikusok vonakodtak attól, hogy saját tudományterületükbe vonják be a játékokat. Egynéhány kivételtől (Huizinga, Piaget, Wittgenstein, Sutton-Smith) eltekintve, ezek a szemléletmódok egyáltalán nem fogadták magukba ezt a területet, és híján vannak az összefüggéseknek, amely bátoríthatta volna a ludológia fejlődését, a játékok tanulmányozásának formális diszciplínáját.

Brenda Laurel *Computer as Theatre* [Laurel, 1993] c. könyve volt az egyik első jelentősebb munka, amely távolról a számítógépet, közelebbről pedig a videojátékokat értelmezni próbálta. Elsősorban az arisztoteliai drámafelfogásra támaszkodott, hogy felvázolja a médium korai poétikáját. A következő megközelítés, amely egyaránt sikert aratott akadémiai és szakmai körökben is, az Janet Murray könyve volt [Murray, 1997], aki a számítógépet mint új médiumot történetmondásra találta alkalmasnak, és a 19. századi irodalomfogalmakkal vetette egybe. Legújabbban Lev Manovich [Manovich, 2001] alkalmazta a filmelméletet a digitális művészet és a játékok értelmezéséhez. Amint ezek a példák is mutatják, a narratív és drámai paradigmák az új médium jellegzetességeinek megvitatásához vezettek. Espen Aarseth azon kevés kutatók közé tartozott, aki egy másik irányvonallal szolgált, és a narratív megközelítéstől ontológiai elterelő szempontokat szorgalmazott, hogy a témát különböző keretek között tárgyalhassuk:

... megfiatalítani az uralkodó nézeteket, és áthelyezni a már létező elméleteket abból a célból, hogy alkalmazhassuk az új médiára és a nagyobbreszt gyanútlan felhasználókra, „kolonialista” stratégia, amely mindig a hatalom (főlsleges) bizonygatása, és rendszerint az elmélet félreértett használatából adódik [Aarseth, 1998].

Aarseth kibernetikus rendszerként tekint az elektronikus szövegre – és az elektronikus játékokra –, „amely nem kevés fáradságot igényel, hogy az olvasó beutazza a szöveget” [Aarseth, 1997]. Noha Aarseth munkája forradalmi jelentőségű, mégsem nyerte el a mainstream figyelmét, amelyet a videojátékok közösségében megérdemelt volna. Ennek egyik lehetséges oka az lehetett, hogy Aarseth *Cybertext* c. írása válasz volt a kilencvenes évek fővonalbeli hypertext kritikájára, és ezért erősen támaszkodott irodalmi példákra.

Ezzel a tanulmánnyal célozom Aarseth kibernetikus paradigmájának megvilágosítása, és a játékeszközökre és játékokra való alkalmazása, amely, szemben az irodalommal, általában kevésbé „fertőzött” a narratív előfeltevésektől. Amikor a szimulációk sajátos jellemzőit a reprezentációval szembeállítva tekintem át, az értelmezés folyamatát szimulált rendszeren követem végig. A következő lépésben a szimulációt a játékeszközök és a játékok között helyezem el. Végezetül bevezetéssel szolgáló ludológia alapjaiba, és áttekintek néhány retorikai különbséget a reprezentáció és a szimuláció között.

Reprezentáció vagy szimuláció

Amint kultúránkat, úgy a reprezentációt is természetesnek vettük. Kultúránk jelek által lélegzik, amelyeket világunk értelmezése céljából rendszerint történetekbe szervezünk. Mindazonáltal a szimuláció talán éppoly ősi, mint a reprezentáció, és ugyanazt a feladatot hajtja végre.

A szimuláció – elsősorban nem egyszerűen számítástechnikai eljárást kell érteni ez alatt, hanem inkább reprezentációs formát – „egy rendszer dinamikus válaszának [reprezentációja] a másik rendszer tulajdonságainak modellezése révén” [Britannica, 2002]. A szimuláció a reprezentációval szemben a rendszer magatartásformáira helyezi a hangsúlyt. Ha egy rajz autót reprezentál, ez formáiról és színeiről mesél nekünk. A játékautó nemcsak utánozza a valóságos autó formáit és színeit, hanem magatartásait is reprodukálja: a kerekek forgását, a kocsi mozgását, az ajtók nyitását és záródását. Természetesen hasonló történik a reprezentációval is, a valós tárgy és annak modellje közötti kapcsolat önkényes: a játékautó nem valóságos kocsi, hanem meghatározott, szubjektív megközelítés, amely társadalmi konvenciókon alapszik.

Mint említettem, a szimuláció mindig alternatív a reprezentációhoz képest. Az emberiség különböző szimulációs formákat fejlesztett ki, mint amilyen a mechanikus automata, amely testi viselkedésformákat és embereket modellez. A katonaság a csaták megtervezésénél mindig is a modellezésre támaszkodott. Mind a tudósok, mind az oktatók úgyszintén igénybe veszik a szimulációt a rendszerek magatartásainak igazolásánál és megértésénél. A már létező szimulációs technikák ellenére, és más példákat is említhetnénk, a reprezentáció – és ennek szerkesztett változata, az elbeszélés – fölénybe került a szimulációval szemben, olyan előszeretettel választott formaként, amely kultúránkban a világ megértésére tör. Ennek tanúbizonysága, hogy az összes tömegkommunikációs eszköz (a nyomtatott sajtó, a mozi, a televízió, a rádió) a reprezentációra támaszkodik.

A helyzet azonban folyamatosan változik. Annak oka, hogy a szimuláció miért nem játszik fontosabb szerepet a reprezentációs küzdőtéren, pusztán technológiai eredetű. A reprezentációval ellentétben, amely kizárólagosan jeleken alapszik, a szimulációnak működéséhez kibernetikus modellre van szüksége. Korlátozott, hogy miféle felszerelések és fogaskerekek szolgálhatják a komplex rendszerek modellezését. Az elektronikus számítógép feltalálásáig a szimulációnak hiányzott a médiuma, amely a komplex rendszerek modellezésénél az igényelt matematikai és adatfeldolgozási képességekről gondoskodott volna. A katonaság és a tudósok voltak az elsők, akik a szimulációhoz kiaknázták a számítástechnikai erőforrásokat. Ugyanakkor ezek az alkalmazások messze nem voltak olyan „komolyak”, mint a tömegmédiában a szimuláció népszerű változata. Nyilvánvaló, hogy a videojátékokat értem ez alatt.



Bevezetés a „szimiotikába”, avagy a szimuláció szemiotikája

Markku Eskelinen, finn művész és teoretikus világosan rámutat: „Az emberek általában az akadémiai elmélet nélkül is kiválóan meg tudják különböztetni az elbeszélést, a drámát és a játékokat. Ha valakinek feldobom a labdát, nem várom meg, hogy az illető leüsse, hanem a történetmesélés kezdetére figyelek” [Eskelinen, 2000]. Feltehetőleg számos magyarázat létezik, hogy a legtöbb akadémikusnak miért nem sikerül különbséget tennie az elbeszélés és a szimuláció között. Az egyik ok, hogy a „elbeszélés” agyonhasznált metaforává vált, jelentését nagyrészt elvesztette, és általában a jelek együttes szervezésére alkalmazták, semmibe véve a mechanisztikus világnézet és a fenomenológia eredményeit. Az „interaktív elbeszélés” pártfogóinak legtöbb problémája annak a ténynek tulajdonítható, hogy eleinte rendszerint nem tudták megalkotni az elbeszélés koherens definícióját. Én személy szerint Gerald Prince definíciójával azonosulok:

A történetmondás (mint eredmény és folyamat, mint tárgy és cselekedet, és mint struktúra és strukturálás) valós vagy fiktív ESEMÉNYEK elbeszélése, amely két vagy egymástól különböző (és többé-kevésbé nyilvánvaló) NARRÁTORRAL, és két vagy egymástól különböző (és többé-kevésbé nyilvánvaló) ELBESZÉLÉSSEL mondható el [Prince, 1987].

Ezen definíció szerint egy játékbaba nem számít elbeszélésnek, egyszerűen azért, mert nélkülözi az eseményeket. Persze a játékos mesterkedhet vele, eseményeket hozhat létre, amelyet egy kívülálló elbeszélésnek – vagy drámának – tekinthet. Ugyanakkor ez csak a játékos tetteinek következménye, és igazából nem a játszadozás cselekménye. A legtöbb számítógépes játék események sorozatának tekinthető, ezért elbeszélésként interpretálható, azonban mint arra Aarseth rámutat, nem mindegy, hogy nézzük-e, vagy játsszuk a focimeccset. Persze játszhatunk azért is, hogy elbeszéléseket alkossunk (a Quake játékosai például elmentik a játékot, hogy később visszajátszhassák barátaiknak). Ezekről a példáktól eltekintve, a játékok lényege a mesterséges környezetben játszódó cselekmény. A játékos fő célja vagy az, hogy nyerjen, vagy az, hogy élvezze a meccset, és nem egyszerűen az, hogy „eseményeket meséljen el”.

A számítógépes játékok, mint amilyen a Quake is, szabályrendszerekkel rendelkező rendszerek, és ezek a szabályok különböző kimeneteket produkálnak. Az elbeszélés viszont nem olyan rendszer, amelynek különböző kimenetele lehet, hanem inkább meghatározott események sorozata. Ez az a pont, ahol a szofisztikált irodalmi olvasó felpattan, és azt mondja: „Na álljunk csak meg! Persze, hogy az elbeszélés nem olyan rendszer, amelynek különböző kimenetele lehet, de annyi interpretációt hoz létre, ahány olvasója csak van.” Nos, az olvasónak igazat kell adnunk: a szövegnek végtelen számú interpretációja lehetséges, de itt két értelmezési szintkülönbséggel állunk szemben, amellyel a hagyományos szemiotika nem törődik. Az egyik a konvencionális interpretáció, a másik pedig az a forma, amelyet Aarseth ergodikus interpretációnak nevez (ez alatt olyan szabályrendszert kell érteni, amelyet a reprezentáció mechanikája ural, és amely az olvasó/a játékos irányítását követeli meg).

Az egyszerűség kedvéért térjünk vissza a játékbaba példájához. Ha a játékbaba mint jel egy nőt, egy „bébit” reprezentál, tudjuk, hogy ezt a jelet különböző módon értelmezhetjük. Például értelmezhetjük lelki társnak, de szépségét kulturális sztereotípiákkal is meghatározhatjuk. A játékbabát azonban a rendszerszerű magatartási formáknak megfelelően ergodikus szinten is értelmezhetjük. Az ergodikus interpretáció olyan folyamat, amely mentális modellt hoz létre – a fogalmat Philip Johnson-Laid vezette be a szimuláció területére [Johnson-Laid, 1995]. A játékos mentális modellje a baba szimulált modelljében lévő szabályok eszméje. Ez a két modell vagy összeegyeztethető, vagy nem, mindenesetre megmagyarázza, hogy miért különbözik a játékosok „értelmezése” az ergodikus interpretáció szintjén. Saját élményeire támaszkodva a játékos benne van a játékban, és megtanulta annak szabályait: „ha a játékbaba vízszintesen fekszik, csukva van a szeme,” „a baba mindig hangot ad ki, ha megnyomjuk a pociját,” „kezei és lábai mozognak, ha himbáljuk.”

A hagyományos szemiotikai modellek könnyedén megvilágítják a „hagyományos” interpretációt, de nem gondoskodnak annak eszközéről, hogy megérthessük, hogyan alakul ki a mentális modell. Ez a probléma újra meg újra felmerül, főleg azokkal a műalkotásokkal kapcsolatban, amelyek megsértve a reprezentáció határait a szimuláció területére lépnek. Ezt hívta Umberto Eco „nyitott műnek”: ilyenek a kibernetikus alkotások, mint például Cortazar kombinatorikus szövegei, vagy a kinetikus szobrok, mint például Calder ún. mobiljai. Ha értelmezni szeretném a játékbabát, nem elég jelentéseket elvonnom belőle, hanem működését is meg kell értenem. Calder mobiljai nem tárgyak, hanem olyan rendszerek, amelyek különböző hatóerők érvényesülésén függenek. Lényegük nem a formájuk, hanem a lehetséges formák és beállítási sorozatok együttese, amelynek működését a rendszerszerű fizikai erők teszik lehetővé. Képzeljünk el két megfigyelőt, akiknek megmutatják az egyik mozgó szobrot. Az egyik távolból figyeli egy szélcsendes napon, a másik pedig a mozgását élvezi szeles időben. Mindkét megfigyelő ugyanazt az értelmezést állíthatja fel a jelentésről. Mindketten egyetérthetnek abban, hogy a szobor fát ábrázol. Ugyanakkor, ha az első megfigyelő nem áll közvetlen kapcsolatban Calder munkáival, azt gondolhatná, hogy ez statikus szobor. Az utóbbi tudott valamit, amit az előbbi nem, nevezetesen azt, hogy a szobornak viselkedési szabályai vannak, mozgó részekkel rendelkezik, amelyeket a szél kormányoz. A szobor mint jel hasonló módon volt interpretálva. Amikor azonban a szoborra rendszerként tekintettünk, akkor az ergodikus interpretáció eltért ettől az értelmezéstől, és mindegyik megfigyelő másképpen vetette latba mentális modelljét.

Az ergodikus interpretáció lényege az értelmezési szabály. Az az olvasó, aki nem áll közvetlen kapcsolatban a számítógépekkel, ugyan a hipertext felé fordulhat, de azt fogja hinni, hogy ez egy egyszerű szöveg, mivel nincsen birtokában annak a szabálynak, hogy „a linkekre kattintva a szöveg egy másik részét tekintheti meg.” Mást sem tesz, mint beéri magának a szövegnek az értelmezésével. Ugyanez a helyzet a játékokkal, és kiváltképpen a videojátékokkal is. A játékokat nemcsak jeleiből, hanem szabályaiból is értelmezhetjük. Egyes szabályok nyilvánvalóak (a billentyűzettel működtethetők), másokat viszont a rendszerrel való interakciója során magának a játékosnak kell felfedeznie.

A hagyományos és az ergodikus interpretáció közötti különbségtétel elmulasztása rendszerint ahhoz a hiedelemhez vezet, hogy a kibernetikus rendszerek, a játékok, a játék-



eszközök és a kibernetikus művészet által létrehozott multiplikált kimenetek egyszerűen annak a ténynek tudhatók be, hogy ezek a játékok multiplikált értelmezéseket támogatnak. Persze az elbeszélés is az olvasó elméjében konstruálódik meg, és vannak szabályok, amelyek ezek értelmezését irányítják. A különbség azonban az, hogy az elbeszélést nem lehet ergodikusan szinten értelmezni, mivel az nem kibernetikus rendszer. Az elbeszélés lényege a jelek meghatározott sorozata, míg a szimulációé a jelkombinációk szabályai. A szimulátorok készítői nem egyszerűen a „jelentéssel” állnak kapcsolatban, hanem a munkát irányító szabályokkal is.

„Ez egy történet. Ez egy játék. Ez egy szimuláció!”

A szimulációkat alapvetően két csoportba sorolhatjuk: a „játszadózás” és a „játék”, vagy Roger Caillois terminológiáját használva, a paidea és a ludus csoportjába [Caillois, 1967]. A két terminust némileg másképpen fogom használni, mint Caillois, aki alaposan meghatározta ezeket, ám elmulasztotta a strukturális szabályokat megkülönböztetni egymástól. Meghatározásom szerint a ludust szimulációként lehetne értelmezni, ahol a felhasználó vagy győz, vagy veszít. A ludus könnyedén felismerhető, mivel olyan szabálykészlettel rendelkezik, amely pontosan meghatározza a játék eredményét. Ezek a szabályok társadalmiak: közös nevezőre kell jutni annak érdekében, hogy hatékonyak legyenek, és a játékosnak nem szabad megváltoztatnia a szabályokat a többi játékos beleegyezése nélkül. Ezért állította Piaget, hogy a gyerekek a szocializáció szakasza előtt nem képesek felfogni a „győzelem” és a „vereség” fogalmait [Piaget, 1991]. Ezzel szemben a paidea fogalma mindazt a játszadózást magában foglalja, amelyeknek nincsenek ilyenfajta szabályai. Az előbbire példa a sakk és a foci, utóbbira pedig a babázást és a legózást említhetném.

Talán a legjobb mód, hogy megragad hassuk a szimuláció és az elbeszélés közötti különbségeket, az, ha átgondoljuk mindegyikük retorikai tulajdonságait. A Balzac-hoz hasonló elbeszélő szerzők sajátos mentális modellel rendelkeztek a 19. századi Párizsról. Balzac művészként mintákra és magatartási szabályokat találhatott a jellegzetes polgárok, családok és társadalmi osztályok körében. Számtalan módszert választhatott, hogy történetekben fogalmazza meg ezt a rendszert. Ő inkább a hatalmas, de véges számú történeteket választotta, hogy végtelen számú lehetőséget mutasson be, de mindegyik csupán „narratív lehetőség” [Bremond, 1973], az események befejezett sorozata.

Will Wright videojáték tervezőnek szintén sajátos elképzelése volt a társadalomról és a várostervezésről. De ő ahelyett, hogy történeteket írt volna, szimulátor építetett, amely lehetővé tette, hogy az emberek fiktív, vagy valós városok modelljeit építsék fel. Nem események meghatározott sorozatával bíbelődött, és nem is textuális vagy audiovizuális munkát hozott létre. „Sim City” című projektjében nincsen elbeszélés, hanem ezt vallja: „A dolgozóknak szükségük van pihenőhelyre, ezért a polgármester házaik között parkot épített.” Wright ekképpen kódolta a szabályokat: „Ha az emberek nem jutnak kikapcsolódási lehetőségekhez, panaszkodni fognak”. Ezek azok a finom, ámde lényeges retorikai különbségek.

A rendszer szabályai lehetnek explicitek (írásban működtethetők), és lehetnek implicitek (azaz kísérletezések során felfedezhetők). Persze Balzac történetei is megfogalmazzák a szereplők magatartási szabályait, de ezek a szabályok nem az alkotás részei, hanem inkább az olvasó elméjében lakoznak, aki következtetéseket von le a történetekből. Az olvasó kikövetkeztetheti, hogy a szereplő jószívű-e, vagy sem, mivel a szereplőnek ez a magatartási módja benne van a történetben. Ezek a szabályok azonban az olvasó személyes értelmezéséből alkotódnak meg. Ez nincs benne a rendszerben, és, ami még lényegesebb, nem dinamikus, így nem megváltoztatható. Ezzel szemben a szimuláció, mint a „Sim City”, ergodikus szinten interpretálható. Tudjuk, hogy az, hogy az építésztszadalmom túl közeli kapcsolatban áll a gyárakkal, nem éppen jó dolog, de nem azért, mert történeteket olvashatunk a szegény „Sim City”-polgárok tragikus sorsáról, hanem inkább azért, mert a tapasztalt játékos ezt fogja megvalósítani kísérletezései során. Az információs sajátosságnak semmi köze sincs azokhoz a hagyományos értelmezésekhez, melyek szerint „a gyárak rosszak”, az „alkotó ökológus” stb. Az ergodikus interpretáció csakis a rendszer szabályaival törődik.

Az elbeszéléssel ellentétben a szimulációk kísérletezésekre buzdítanak. Az élvezet nem azon áll vagy bukik, hogy „mi fog ezután történni”, hanem inkább azon, hogy „mi fog történni, ha”. Az elbeszélés és a szimuláció a valóság két, egymással összeegyeztethetetlen szemléletmódja: előbbi a részletességet, utóbbi az általánosságokat helyezi középpontba.

Ezeknek a formáknak a retorikája szigorúan saját ideológiájukhoz kötődik. Mint a marxista drámateoretikus, Augusto Boal rávilágított, az elbeszélés olyan forma, amely okozatiságon és a sors kezén nyugszik [Boal, 1998]: a történetek a hajthatatlanság ideológiáját hordják magukon, amelyeket lehetetlen megváltoztatni. Ezzel ellentétben a szimuláció létezéséhez hozzátartozik a változtathatóság. A szimuláció lényege nem az, hogy „mi történik X úrral cselekedetei során”, hanem inkább az, hogy „mi történhet X úr lehetséges cselekedeteivel”. Nem meglepő, hogy Boal, a társadalmi és az egyéni átalakulást kutató művész, a szimulációt céljai elérésének elsődleges eszközeként az elbeszélés fölé helyezte.

Mindazonáltal fontos észben tartanunk, hogy, még ha a szimuláció a tettek szabadságát és a változtathatóságot is tűzi zászlajára, ez nagyrészt csak illúzió. A szimulációnak vannak alkotói, akik definiálják a rendszer szabályait, és a játékosok mindig is csak a szabadság mesterséges fokát tudhatják magukénak. Igaz ugyan, hogy a szimuláció kevésbé zsarnokoskodó, mint az elbeszélés, de tisztában kell lennünk azzal, hogy ez még mindig olyan konstrukció, amely nyilvánvaló torzítással jár. Éppen ez volt a hibája a hipertext korai teoretikusainak [Landow, 1992], akik abban a hiszemben éltek, hogy a hipertext elmossa a határokat a szerző és az olvasó között. A szimulációnak nagyon is vannak szerzői, de különböznek a hagyományostól: inkább törvényhozók, mint bírók.

A különbség veleje

A külső megfigyelő számára az a kérdés, hogy a videojáték elbeszélés-e, irrelevánsnak tűnhet. A tények azonban azt mutatják, hogy ez nagyon is lényegbevágó probléma, nem csupán az ösztönzőbb játékok fejlesztése miatt, hanem azért is, hogy pontosan megért-



hessük ennek a formának a lehetőségeit. A szimuláció alkalmazása nem pusztán a szórakozásra koncentrálódik, hanem a kommunikáció összes fajtájára is kiterjeszthető, a művésztől és az oktatástól kezdve a politikán át a propagandáig és a vallásig, és így tovább. Nem mérhetjük azonban fel az összes lehetőségét ennek a reprezentációs formának, hacsak nem dobjuk félre a narratív paradigmát, és a ludológia sajátos mechanizmusának megértésére nem szenteljük figyelmünket.

A történelem során először férhetünk hozzá olyan technológiához, amely esélyt kínál arra, hogy komplex rendszereket ezernyi, egymással kölcsönös viszonyban lévő változatban ragadjuk meg. Kultúránk önmaga megfogalmazásában nagyméretűben elbeszélésekre – mítoszok, nagy elbeszélések – támaszkodik. Most új, hatékony eszköz van a kezünkben, amely különböző fajtájú magyarázatokkal szolgálhat. Itt most nem az a kérdés, hogy a szimuláció rosszabb-e vagy jobb, vagy hogy felváltja-e az elbeszélést, hanem az, hogy „mit tanulhatunk a szimuláció segítségével”. Ha folyamatosan azon erőlködünk, hogy beleillesszük a szimulációt az elbeszélésbe, akkor a szimuláció lehetőségeit fojtjuk meg. A szimuláció hatalmának feltárása talán két, egymással összeférhetetlen hajtóerőre támaszkodhat, hogy a fontos üzeneteket továbbítsa: az egyik a művészek, a másik a hirdetőik csoportja. Előbbiek közül különösen a képzőművészekre gondolok, akikről kevésbé tartom valószínűnek az elbeszélés lebontásának meggátolását. Az utóbbiak esetében pedig azért tartom valószínűtlennek, mert ők a mindennapi betevőt a retorika segítségével keresik meg, és mert a reklámjátékok – az online hirdetések és a videojátékok egyvelegének – legújabb fejlesztése népszerűsíti azt az eszmét, hogy a videojátékoknak van mondánivalójuk, mégha üzenetük egyszerűen abban is foglalható össze, hogy „vegyél szappant”. Talán majd egy szép napon, miután a nagyközönség hozzászólt a szimuláció retorikai képességeihez, a társadalomtudósok elhatározzák majd, hogy filozófiai munkáiknak elbeszélésekben való felépítése helyett átadják magukat a szimulációnak és a játékoknak. Mindent egybevetve ez nem lehetetlen ábránd. Marx például szimulátort építhetett volna, amely feltárhatta volna a szocializmus gazdasági és társadalmi szabályait, ahelyett, hogy csak könyvben írt volna erről. Talán ilyen „Sim-Tőke” jó lett volna arra, hogy előre kiszámítsa a „valódi szocializmus” hibáit. Ha azonban a videojátékokon idomított tömegeknek címezte volna, azok tudták volna, hogy ez a szocializmus sem lett volna tetszetősebb és meggyőzőbb, mint a homályos terminológia sok száz oldala. Az egyetlen mód, hogy megtudjuk, hogyan fog kultúránk reagálni a szimulációra, az, hogy felépítjük valóságunk modelljeit és kifejlesztjük a ludológia igazi eszköztárát. És ezért él olyan izgalmas idők az, akinek van számítógépe és mondanivalója is van hozzá.

Fellmann Barbara Rozália fordítása

Jegyzetek

- AASETH, E. 1998. Aporia and Epiphany in Doom and The Speaking Clock: Temporality in Ergodic Art. In: Marie-Laurie Ryan (ed.) *Cyberspace Textuality*. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1-14.
- BOAL, A. 1998. *Theatre of the Oppressed*. New York: TCG.
- BREMOND, C. 1973. *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- CAILLOIS, R. 1967. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, Cher.
- ESKELINEN, M. 2001. The gaming situation. In: *Gamestudies #1*. cmc.uib.no/gamestudies/0101/eskelinen/
- JOHNSON-LAID, P. 1995. *Simulating Model Design and Execution: Building Digital Worlds*. New York: Prentice Hall.
- JOHNSON-LAID, P. 1997. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins.
- LANDOW, G. P. 1992. *Hypertext: The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: John Hopkins.
- LAUREL, B. 2000. *Utopian Entrepreneur*. Cambridge: MIT Press.
- LAUREL, B. 1993. *Computer as Theatre*. London: Addison-Wesley.
- MANOVICH, L. 2001. *The language of new media*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- MURRAY, J. 1997. *Hamlet on the Holodeck*. New York: Free Press.
- PIAGET, J. 1991. *La formación del símbolo en el niño. Imitación, juego y sueño. Imagen y representación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PRINCE, G. 1987. *The Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- SAFRA, J. E. 2002. Ed. *Britannica 2002*. Standard CD-ROM version.
- WRIGHT, W. 1995. *Sim City 2000*. Electronic Arts. 1995.

A fordítás alapjául szolgáló mű:

Gonzalo Frasca: *Ludology: From representation to simulation*. In: Karen Sullivan-John McIntosh (Eds.): *SIGGRAPH 2002. Electronic art and animation catalog*. ACM SIGGRAPH, San Antonio, 2002. 134-137.

Gonzalo Frasca uruguay-i származású videojáték-fejlesztő, a koppenhágai egyetem számítógépes játékokkal foglalkozó kutatóközpontjában dolgozik. A *Powerful Robot Games* játékfejlesztő cég egyik alapítója. Írásaiban az elektronikus játékok elméletével, azok esztétikájával, és politikai aspektusaival foglalkozik. (A ford.)



RANKO BUGARSKI

A háború és a béke diskurzusa

Ez a szöveg a nyelv politikai- és háborús propaganda szerepének bemutatására törekszik, a széthulló Jugoszlávia, később pedig Szerbia példáján. A bemutatott példák a szerző elmúlt évtizedben gyűjtött anyagából származnak (kihangsúlyozva az aktuális eseményeket), majdnem kivétel nélkül a rezsim ellenőrzése alatt álló szerb sajtószervekből, sok esetben vezető politikusok nyilatkozataiból. A szöveg bizonyos részei már megjelentek különböző formákban és eltérő médiumokban (l. az első fej. végén felsorolt munkák). Hogy megőrizzük a bemutatás teljességét és a szöveg integritását, az elejébe és a végébe is belekerültek egyes fejezetek a korábban megjelent cikkekből, melyek a Bugarski 1997 a, b könyvekben jelentek meg – ez külön nincs feltüntetve.

A tanulmány hat részből áll. A rövidebb, főleg terminológiai bevezető (1) után következik a gyűlöletbeszédről (2), az eufemisztikus beszédről (3) szóló részek, ezután a két fajta beszéd mód összevetése (4), majd a béke diskurzusa (5), végül a záró megjegyzések (6).

1. Bevezetés

A háborús aktivitás nyelvi alátámasztásával kapcsolatban három fogalmi és terminológiai lehetőség vetődik fel: a *háború nyelve*, a *háború retorikája* és a *háború diskurzusa*. Nem formális szinten mind a három használható, sőt helyettesíthetik egymást, de a komolyabb taglalás precízebb megkülönböztetést igényel. Szorosan véve, természetesen, nem létezik a háborúnak semmilyen nyelve (mint ahogyan a békének sincs nyelve), mivel minden nyelv képes kifejezni ideológiák, vélemények, politikai programok, etc. egész skáláját – ugyanúgy képes harcra toborozni, mint békére. Tehát a „háború nyelve” csak egy metafora. A „háború retorikája” pontosabb kifejezés, amennyiben a nyelv egy meghatározott módon történő felhasználására utal, nem egy sajátos nyelvfajtára, de úgy is lehet értelmezni, hogy sekély a szemantikai fogása (erre utal a gúnyos „üres retorika” szókapcsolat is). A „háború diskurzusa” fölülmúlja ezt a gyengeséget, különösen, ha a diskurzus fogalmát ambiciózusan többnek értelmezzük, mint a pusztá önkifejezés szintjét – ágensként, mely formálja a gondolatot és tevőleges politikai erővé teszi a nyelvet. (a diskurzus hasonló kontextusban való értelmezése: Wertsch/Mehan 1988: 8-9, általánosabban az ún. kritikai diskurzusanálízisben, pl. Fairclough 1995; terminológiai visszatekintést tartalmaz: Jakšić 1996). A diskurzus ebben az esetben nem felszínes, ez látható az „üres diskurzus” szókapcsolat szokatlanságából is, a diskurzus komoly dolog! Ezért úgy tűnik, hogy a legjobba a háború *diskurzusa* kifejezés használata – de a másik két kifejezés is megjelenhet időnként a kontextustól függően.

Elemzésünk szerint a háború diskurzusának két legszembevetőbb jellegzetessége az agresszivitás és az afázio. Külső eltérésük eltűnik, amint tisztába kerülünk a használatukkal:



Molnár Edvárd fotói



az agresszió a látható ellenségnek szól, az afázió a saját oldalra vonatkozik. Így a másiktól és magunkról kialakított elképzelés közti összeütközés feloldódik, míg a kölcsönös alátámasztás során mindkét elem elfoglalja a helyét – természetesen mindig a másik kárára, saját haszonra. Mivel előbb az érme agresszív oldalával foglalkozunk, kiválasztjuk a *gyűlöletbeszédet*, mint a háborús diskurzus legismertebb komponensét.

2. Gyűlöletbeszéd

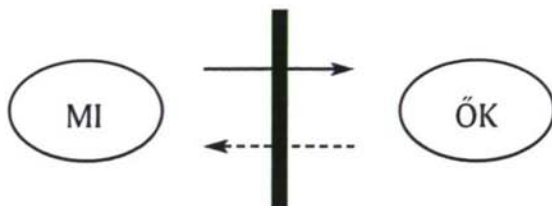
A gyűlöletbeszédet általánosan definiálhatjuk, mint átfogó elnevezés a gyűlölet, sovinizmus, xenofóbia, rasszizmus és egyéb negatív kollektív érzések verbális kifejezésére. Különösen heves formája a nyilvános rágalmazás vagy diffamálás, invektíva, az identifikáció, demonizáció, vagy valamilyen etnikai, vallási, faji, meggyőződésbeli, szociális vagy politikai csoport támadása a lehetséges megsemmisítésnek céljával, ami háborús körülmények között a lehetséges fizikai megsemmisítés jelentkezése is lehet. Ebben a meghatározásban, a gyűlöletbeszéd erős mobilizáló eszköz, az elhallgattatás mechanizmusa vagy az ellenfél eltávolítása, gyakran a háború előkészítésének fázisában és a háború folyamán, amikor a gyűlöletbeszédnek jut a főszerep a háborús retorika vezénylésében.

A gyűlöletbeszéd nem új jelenség, mivel megpecsételte a fontosabb összeütközéseket az újabb kori történelemben – emlékezzünk csak a Harmadik Birodalom rasszista propagandájára, a koreai vagy a vietnámi háborúra, a Hidegháború során kialakult éles verbális vitára, végül pedig az Öbölháborúra. Kegyetlensége és veszélyes következményei teljes mértékben leírhatók a tömegmédiák – sajtó, rádió és különösen a televízió terjedésével. Ami a volt Jugoszláviát illeti, a médiában történt nemzetek közötti gyűlölet szítás, amit az adott közvélemény politikai és nemzeti elitje irányított, felkészítette a terepet a háborúra, követte a háborút és jelentősen hozzájárult a föderáció széthullásához.

A háború diskurzusának eltérő formái léteznek, de hogy csupasz lényege, melyiken alapszik, és melyik nélkül nincs hatalma, nagyon egyszerűen kiválasztható. Nevezetesen, mindig két világosan meghatározott és kölcsönösen elkülönített csoport létezik. Az egyiket MI alkotjuk – jók, progresszívek, békeszeretők, fenyegetettek, irigység és ármány áldozatai, stb, a másikat ŐK képviselik – gonoszak, elmaradottak, agresszívek, fenyegetések forrásai, cselszövők, stb. E két kategória között nincs köztes forma, sem békés egyetértés lehetősége: a gyűlöletbeszéd nem ismer sem fufangokat, sem kompromisszumokat. A csoportnak, melyet MI alkotunk legitim joga van a hatalomra, gazdagságra, területekre, és minden egyébre, ezért ŐKET, akik ezekből valamit fenyegetnek, diszkvalifikálni, demonizálni, esetleg megsemmisíteni kell. A megfelelő verbális aktivitás, pontosabban parázs tűzpárbaj szavakkal, lehet egyirányú, kétirányú, akár többirányú is, ha több oldal is bekapcsolódik, ami mit sem változtat az egész mechanizmus lényegén. Ezt a mechanizmust a következő diagrammal lehet sematikusan ábrázolni, ahol a vertikális vonal jelenti a határt a két kategória között, a telt horizontális vonal ábrázolja a verbális sátánizációt az egyik irányba, a szaggatott vonal pedig a lehetséges visszafelé irányuló aktivitást:



1. ábra



Ez az egyszerű modell a háborús konfliktust és Jugoszlávia széthullását közvetlenül megelőző időszakban alakult ki és még ma is létezik, egyedül a két csoport tartalma változott. Az itteni, szerb oldal távlatából – nem elfelejtve hogy ez a kép kívülről kapott elemek által módosult (l. Skopljanac Brunner 1999) – a következő képet kaptuk, a hazai politikusok és az értelmiség egy része, valamint a tömegmédiák tálalásában. A MI csoportot, értelemszerűen, a szerbek képezik, mint patrióták, az évszázados fészkek pusztakezű őrzői, az esetleges háború áldozatai, mennyei nép és hasonló. Ezzel ellentétben, az ezen a területen bekövetkezett policentrikus konfliktus természetének megfelelően, az ŐK kategória heterogénebb volt, mert ide tartoztak a többi jugoszláv népek, többé-kevésbé szelektáltan és néha konkretizáltan, mint usztasa hordák, dzsihád harcosok, siptár terroristák stb., de itt kaptak helyet a szerbek közül való árulók és az idegen oldal bérencei is. (Ezzel kapcsolatban érdekes, hogy előbb használták a konfliktusban álló felek az olyan címkéket, mint *csetnik*, *usztasa*, *mudzsaheddin*, mintsem az ezeknek a címkéknek megfelelő valóságos csoportok megjelentek volna a színtéren, tehát a verbális kísértet később megtestesült. Ez azt mutatja, hogy a nyelv, amelyről általában azt gondoljuk, hogy a létező valóságot írja le, bizonyos körülmények között létrehozhatja a valóságot, előtte járva. Erről többet: Bugarski 1997a, A háború nyelve fejezetben).

A gyűlöletbeszéd eme első fázisa Jugoszláviában jól ismert, ezért nem foglalkozunk többet vele. A következő fázis akkor alakult ki Szerbiában, amikor az aktív haderők elhagyták a mára már csak volt jugoszláv területeket, és változó erővel és intenzitással a mai napig tart. Általánosan mondván, a politikai hatalom és az ellenzék közti ellentétéről van szó. Ismét a két kategóriánk lép elő, de most lényegesen másként meghatározva. A MI csoportot már nem a szerb nép alkotja, hanem a szerb rezsim, és a célkeresztben, mint az ŐK csoport, már nem a volt jugoszláv népek vannak (tőlük sikerült szépen elbúcsúznunk véglegesen), hanem a *belső ellenség*, melyet a *külföldi elem* támogat. Velük kell megvívni a végső küzdelmet, hogy MI továbbra is békésen uralkodhassunk, és ŐK ne gátoljanak minket ebben az érthetetlen létezésükkel. Ebben a pszichológiai képletben a politikai ellenfelet ellenséggé élik meg, és így is kezelik őket a hatalom birtokosai és az irányításuk alatt álló média. Tehát, az ellenség még mindig itt van, csupán ez alkalommal elsődlegesen belső, csak azután külső.

Két tipikus fordulópontot lehet kiválasztani, melyek meghatározóak a ma Szerbiában folyó verbális harc szempontjából. Az első 1996 novembere, amikor a hatalom megpróbálta ellopni a lokális választások szavazatait, amely hosszantartó és tömeges demonstrációkat idézett elő az egyetemisták és más polgárok körében, és úgy fejeződött be – jelentős külső

nyomásra – hogy az eredményeket hivatalosan elismerték és az ellenzék került hatalomra az összes nagyobb városban, így Belgrádban is. Arra kényszerülve, hogy megőrizze hatalmát, az alapjaiban megrendített rezsim ideológiai konstrukciókhoz menekült, melyeknek nem volt valós alapja, a jó és a rossz, a „csetnikek” és a „partizánok”, „haladó baloldal” és „elmaradott jobboldal” közti örök harcra hivatkoztak, ahol nincs középút, nincs politikai központ, nincs árnyalás, nincs választás: MI vagy ŐK – teljesen a régi közmondás stílusában: „Aki nincs velünk, az ellenünk van”.

Így rekordidő alatt konstruáltak politikailag és a médiát tekintve, két Szerbiát, mindkettő hamis, mégis létezik két ellentétben álló ideológiai konstruktum, melyek között nem lehet kompromisszum, még polgárháború árán sem (amely, mint később elmondta az akkori rezsim egyik magas rangú képviselője, egyszer majdnem kitört). Hatalmas mennyiségű gyűlöletbeszédet termeltek, főleg az Együtt!-koalíció felé irányítva, mint a lokális választások győztetésére. A politikai ellenfél sértő címkézése, a gyűlöletbeszéd különféle retorikai eszközei közül a legfontosabb, addig nem tapasztalt méreteket öltött. A tüntetések minden résztvevője úgy volt bemutatva, mint huligán, a káosz és az értelmetlenség erői, *árulók és idegen ügynökök, profasiszta elemek, kviszingek, kolonializálók*, stb. – olyan címkékkel, amelyekről azt gondoltuk, hogy egy előző korszak és másfajta politikai filozófia eszközei. Ezek sikeresen egészültek ki a „gyűlölet képeivel” – az állami médiában a demonstrációk egyoldalú és teljesen hamis ábrázolásával, amely a nem-típusos résztvevőkre és az incidensekre fókuszált, és elkerülte az események lényegét. Így a méltóságteljes és békés tüntetés, amely tiszteletre készítette a világot, és egy kis időre megváltoztatta a Szerbiáról alkotott képet, erőszakos hamisítással utcai bandák randalírozásává kommunikálódott. (A gyűlöletbeszéd többi eszközének és a nyelvvel való politikai manipulációnak leírása, osztályozása és illusztrálása a korábban megjelent tanulmányokban található, Bugarski 1997a, b; l. még Bugarski 1999).

A megváltozott gyűlöletbeszéd másik sarkalatos pontja 1999 tavasza, a NATO erők bombázása. (A bombázás időszakát a 4-es fejezetben tárgyaljuk részletesen). Fontos változás történik: a MI kategóriát természetesen továbbra is a rezsim képviseli, vele szemben az ŐK kategória, annak ellenére, hogy az ország majdnem egész lakosságát képviseli, most egyenlően oszlik külső és belső félre – *hazai árulók, és külföldi uraik*. Az első címke a demokratikus ellenzékét takarja, ebben a fázisban a Változásokért szövetség képviseli, egy olyan koalíció, amelyben a hatalmi pártok a fő riválist látják a következő választásokon, míg a másik mindenek előtt a NATO-t és az Egyesült Államok adminisztrációját jelenti. Erős kötést jelent a kettő között a végtelenségig ismételt refrén, amely szerint a NATO, miután sikertelenül próbálta Szerbiát és népét katonai akcióval elpusztítani, most ugyanezt akarja elérni bérencein keresztül az országon belül (*NATO Szövetség, NATO gyalogság*).

Egyfajta hidat képeznek az belső és külső cselekvők között Montenegró és a boszniai Szerb Köztársaság aktuális politikai vezetői, akik, miután a xenofób szerb rezsim megpecsételte őket a *Nyugat lelkiismeretlen szolgálóiként*, mindennapos sértéseknek, rágalmaknak vannak kitéve. Az irányítása alatt álló média által az itteni nomenklátúra folyamatosan és lármásan tudósít nekünk a *tolvaj csempészeiről*, aki, főleg a montenegrói usztasák, balillák, fundamentalisták és belső ellenségek szavazatainak köszönhetően került abba a pozícióba,



ahonnan, külföldi mentorai utasítása szerint szorgalmazza szecesszionista politikáját Jugoszlávia ellen. Mi több, ez egy „a civilizált világban hallatlan szavazatcsalás volt” – a rövid népi emlékezésben bízva, maga a SZSZP és a JEB oktat ki, akik alig pár éve szerveztek sokkal nagyobb csalást... Nem jár jobban az az *áruló és bűnöző* Banja Lukában, aki a maga kis haszna miatt megvalósítaná a pokoli nyugati tervet a szerb nép végleges kiűzéséről a volt Bosznia és Hercegovinából.

Mindent összevetve, most is csak a két előre meghatározott opció lehetséges: vagy Szerbia mellett, vagy a NATO mellett, ahol az első lehetőség valójában azt jelenti 'támogatás az uralkodó oligarchiának', míg a másik 'a NATO agresszió támogatása', tehát egyszerűen nincs hely azok számára, akik elítélik mind a kettőt – és ők képviselik a lakosság nagy részét. Ehhez a felosztáshoz hasonlóak más olyan éles dichotómiák, mint az építő, szemben a sétálóval, a belgrádi egyetemisták között, melyből ered az ostoba mondás: Aki a platóra kiáll, a NATO mellett áll.

Különösen a Változásért szövetség vezetői kaptak kegyetlen rágalmakat mint az utóbbi időben az ártatlan és békeszerető szerbekre szakadt minden rossz igazi felelősei (a rezsím természetesen e tekintetben ártatlan), úgymint: a NATO bombázás, a koszovói tragédia, még a nemzetközi szankciók miatt is, amelyeket évekkel a szövetség megalakulása előtt vezettek be. Ezek az emberek maguk is a gúny tárgyává lesznek, mivel úgy mutatják be őket, mint örök veszteseket, frusztrált és immorális személyiségeket, minek során gyakran rámutatnak tisztességtelen külsejükre, mentális zavaraira, szexuális deviációikra, narkomániájukra, és hasonlók. Ugyanakkor a lokális ellenzéki erőket *tolvaj bandának*, a *népva gyon rablóinak* nevezik, testileg is piszkos alakokként ábrázolják őket, akiket a szüleik nem arra tanítottak, hogy mosakodjanak, ne lopjanak (!). A jelek szerint minden eszköz megengedett a politikai ellenféllel való leszámolás során.

Ám a NATO bombázás az, ami a közelgő 2000-es választások előtt tényleg nagyot durran, a mindent felülmúló NATO kép, égi ajándék a hivatalos propaganda számára. Kihasználva nyereségüket az egyszerű állampolgárok tragikus tapasztalataiból, a rezsím szónokai eszméletvesztésig ismételtetik történetüket a *NATO pártokról*, *NATO vezetéséről*, *NATO bábokról és politikai talpnyalókról*, akik sietnek kezét csókolni gyermekeink gyilkosainak, stb. A szabad demokratikus választások követelése úgy van bemutatva, mint polgárháborúra való felhívás, vérontás és káosz, amit a NATO kihasználna Szerbia szétszabdalására, marionettkormányt alakítva, amely nem engedélyezné, hogy a NATO feleljen háborús bűnökért. Az ellenzék képviselői, a civil szervezetekkel és az *ügynevezett* független médiával, kollektíven meg vannak bélyegezve, mint *amerikai kémek a CIA fizetési listáján*, készen arra, hogy egy marék dollárért eladják a hazájukat. Röviden, a legfrissebb népi traumákkal manipulálva, a korábban határozatlanul megnevezett *árulók* konkretizálódtak, mint *szolgák és NATO csatlósok*. Lehet, hogy segített a rezsimnek, látván a politikai ellenzék és polgári mozgalmak egyesülését (OTPOR!), hogy kihirdethesse, hogy Szerbiában nincs is ellenzék, csak NATO ügynökök bandája melyet NATO-fasiszta slejm alkot, tartják a markukat a janicsárok, pokolfajzatok, morális szörnyek, akik hazug módon politikai ellenzékként mutatkoznak be. Szerencsére, ennek a bagázsnak semmi esélye a patrióta hatalmi koalíció ellen, mely el van szánva, hogy mindenáron megvédje a szerb népet és hazáját...

A végén hozzá kell tenni, hogy végig működött a gyűlöletbeszéd válaszként az ellenzéki oldalról (emlékezzünk az 1. Ábrán a szaggatott vonalra: *hazudozók, maffiózók, tolvajok, gyilkosok, vörös banda...* Mégis, a sátánizált és üldöztetett csoportok eme elkerülhetetlen reakcióját nem lehet összehasonlítani, terjedelmét vagy intenzitását tekintve sem, a verbális erőszak hihetetlen kiöntéseivel, amelyek előidézték. Végül, jól tudott, hogy a köznyelv feletti valódi uralom politikai és gazdasági hatalommal jár, tehát a kormányzó köröknek felelősséget kell vállalniuk a nyelv használatakor, vagy ha visszaélnak a nyelvvel. (Többet a gyűlöletbeszédéről a volt Jugoszláviában és a Balkánon, különösen a média szerepéről terjedésükben, I. Thomson 1995, Maric 1995, Valic Nedeljkovic 1997, Beham 1997, Lenkova 1998 és Skopljanac Brunner 1999).

3. Eufemisztikus beszéd

A politikai retorika és a háborús propaganda a közélet fő területére tartoznak, sokszor feltéve afázis és eufemisztikus beszéddel. Ahogy említettük, az ilyen beszédhez gyakran nyúlnak saját politikai és egyéb tevékenységének igazolására, legtöbbször azzal a céllal, hogy szép maszket húzzanak a csúnya arcra. Ennyiben az eufemisztikus beszédet úgy is lehet értelmezni, mint a gyűlöletbeszéd inverz fajtáját, így keveset foglalkozunk itt vele.

Általában véve, az eufemisztikus beszéd ebben a kontextusban gyakran úgy hat, mint az orwelli „duplagondol” és „Újbeszél”, amit a kimondott és a megtett közti különbség jellemez, felcseréli az őszinte kommunikációt szándékos konfúziókeltésre.

A háborús propaganda egyidős a modern hadviseléssel, nem nehéz felkutatni az ilyen verbális manipuláció példáit. Az újabb kori háborúk közül néhányat, különösen a vietnámit, alaposan tanulmányozták ebből a szempontból (v.ö. pl. Olson 1988 és Reinberg 1991). Az ismert angol nyelvű példák (itt csak fordításban): *pacifikáció, defenzív győzelem, aktív légvédelem, megelőző lépés, barátságos tűzpárhaj, kolaterális kár és falvak depopulációja (azaz felgyújtásuk és a lakosok lemészárlása), valamint az olyan kifejezések, mint „az amerikai csapatok megvédése a belső agressziótól”.*

A vágy, hogy elkendőzzék az érzékeny kérdéseket és eltereljék a büntettek miatti felelősséget, kitermelte az ilyen diskurzus érdekes példáit a jugoszláv háborúban is. Így a hódítást mindig *felszabadításként* mutatták be, megsemmisítést, mint megóvás, támadás, mint védekezés (megtalálható a *defenzív offenzíva* szókapcsolat is – v.ö. az előbb említett amerikai példával). Szarajevó elhúzódo bombázását később *hibának* nevezik, az *etnikai tisztogatást* (amely terminus maga is a „kettős beszédhez” tartozik) néhol felcserélték a *lakosság humanus áttelepítése* szókapcsolattal. A háború utáni Szerbiában, újra a választások kontextusában, ugyanúgy elég bizarr eufemizmusokba menekültek (pl. a rezsim szavazatlopása úgy lett bemutatva, mint politikai ellenfelek közti vita, a békés tüntetők megverése a forgalom szabályozásaként lett igazolva). És amint a végső esete a hallgatás KAKO JE KRAJNJI SLUCAJ IZVRDAVANJA CUTANJE, az olyan nyilatkozatok és események, melyek nem voltak a politikai uralkodók ízlése szerint valók, egyszerűen el lettek hallgatva, összhangban a régi közmondással, hogy amiről nem ír az újság, az nem is



történt meg. Vagy, ha valamit nem lehetett teljesen kihagyni, azt a felismerhetetlenségig torzították. (Több példa és elemzés ebből a periódusból: Bugarski 1997a,b).

A „nem-események” különleges példája, ami Koszovón folyt hosszú ideig. A hivatalos politikai diskurzus a „déli szerb tartományról” (ahogyan hangsúlyozottan nevezik továbbra is), különbözik attól, ami megelőzte Horvátországban és Bosznia és Hercegovinában. Ezekben a korábbi esetekben a média által terjesztett nemzeti cél Nagy-Szerbia létrehozása volt, ki voltunk szolgáltatva a háborús légkörnek, az elviselhetetlenül agresszív nyelv és a nyílt gyűlöletbeszéd mindent elárasztott. Koszovó esetében mások a célok, ami megmutatkozik a látszatra védekező nyelvben, melynek középpontjában a dicső múlt áll („Nem adunk egy talpalatnyi szent szerb földet sem”, Koszovó a „szerbség bölcsője”, „szerb Jeruzsálem”, „a legdrágább szerb szó”). Szó sem volt háborúról, gerillalázadásról vagy bármi hasonlóról, csak *siptár terroristák és szeparatista bandák* voltak. A gyűlöletbeszéd el volt fojtva, és ezen címkék kötelező használata azt a benyomást keltette, hogy *minden* koszovói albán (kivéve a kevés „tisztességet”) valójában terrorista, így könnyebb volt igazolni a nagy számú civil áldozatot.

Később kiderült, hogy a koszovói problémát (melynek még a létezését is tagadták előtte a magas rangú funkcionáriusok), csak „békés úton” oldható meg, „politikai eszközökkel”, „tárgyalásokkal”. Itt az előírt retorika önmagának mondott ellent, mert „nem tárgyalunk terroristákkal”. De sebj, mi mindenre tudjuk a választ. Így pl. a Szerb Radikális Párt kihirdeti, hogy „Szerbia békésen, demokratikus módon szeretné megoldani a koszovói helyzetet”, ezért felhatalmazza a „rendőrséget az albán bandák felszámolására” (Politika, 1998.8.11.).

A kopott sztereotípiák vég nélküli ismételtetése arra szolgált, hogy elaltassa a nép figyelmét, ugyanakkor eltakarja a nyers erőszak alkalmazását a racionális megoldás keresése helyett). És ahogyan régen *irredentizmus* volt, most mindent a *terroristákra* vezettek vissza. Albán oldalon a retorika szegényes volt és sztereotíp („Koszovó köztársaság”, „független Koszovó”, „Nagy Albánia”). Mindkét oldal a saját sáncai mögött maradt, tanúskodva a közösen örökölt politikai mentalitásról, amely szerint a tárgyalások és kompromisszumok csak a gyengeség jelei. Igazi tárgyalásra nincs is lehetőség, ha nem kívülről kényszerítik ki – amit meg is kíséreltek, noha Koszovó „Szerbia belső ügye” melybe „idegenek nem avatkozhatnak be” a történelmi referendumon kimondott NEM miatt...

És így, amíg az ókori görögök a retorikát a meggyőzés művészeteként üzték, itt inkább az elaltatás művészete volt, egy fajta negatív retorika. És hamar megmutatkozott, hogy a tetszhalálból való ébredés fájdalmas lehet. A NATO erők támadása, mely Koszovó elvesztéséhez vezetett, derült égből villámcsapásként érintette azokat, akiket a szerb rezsim figyelmesen adagolt diskurzusba abba a hitbe ringatott, hogy ott nem történik semmi különös. A valósággal való hirtelen szembenézés düh és frusztráció kirobbanásával jár együtt, a gyűlöletbeszéd új hullámában megtestesülve. Teljesen előreláthatóan, ez a hullám célkeresztbe vette a NATO országokat (különösen az Egyesült Államokat, a *világ vezető fasiszta diktátorával az élén*) és Koszovón tartózkodó megszálló erőiket, akik el vannak szánva, hogy a *siptár gyilkosok bandáival és drogdílerekkel* kiirtsák a szerbeket. És mindezt az áldást a telhetetlen, ellenséges nyugati erők parancsnoka és adminisztrációja adták, valamint a megszállt, ült,

tehetetlen ENSZ erők, különben is ezek az *idegenlégiósok* egytől-egyig *esküdt szerbgyölölök* – és így tovább, ehhez hasonlók... (Erről többet a következő részben).

4. Az eufemisztikus beszéd a gyűlöletbeszéddel szemben

Miután bemutattuk gyűlöletbeszéd és az eufemisztikus beszéd közti különbségeket, külön-külön, ugyanahhoz az alkotó csoporthoz kötve, de különböző befogadók felé irányítva, elgondolkodhatunk, létezhet-e két, egymással szemben álló csoport, melyek közül az egyik eufemisztikus beszédet közvetítene, a másik pedig tömény gyűlöletbeszéddel válaszolna. Első pillantásra úgy tűnik, hogy ez a tipológiai érdekes lehetőség ki van zárva, vagy, hogy létrejöttéhez valóban speciális konfliktus kell. Mégis, e kevéssé hihető forgatókönyvhöz hasonlóan játszódtott le a NATO Jugoszlávia elleni támadása – mely helyzet annyira új és annyira sajátos, hogy hiányzik a megnevezésére alkalmas szó. A háború nehezen jelenthet egy ennyire egyoldalú ütközetet, ahol a másik oldalnak gyakorlatilag nincs lehetősége adekvát válaszra. Mint tudjuk, a konvencionális háború két hadsereg ütköztetését jelenti, többnyire frontálisan, emellett párhuzamosan mindkét oldal propagandája manipulál a nyelvvel, fekete-fehér képet teremtve, ami felnagyítja a jó fiúkat a mi oldalunkon és sátánizálja a rossz fiúkat az ellenséges táborban. Ilyen párhuzam létezett az eddigi háborúban is a volt Jugoszlávia területén. Azonban, a NATO támadása a mai Jugoszlávia ellen teljesen új dolog volt, és megmutatta a XXI. századi agresszió új arcát. Ez egy ország lerombolása és lakosságának kiirtása biztonságos távolságból, az égből, mely esetben az egyik fél végrehajtja a tömegpusztítást, a másik pedig tűri a következményeket, a vizuális kontaktus lehetősége nélkül.

A láthatatlan pilóta-gyilkosok szempontjából, akik célpontjukhoz több kilométer távolságból érkeznek és semmi kockázatnak nincsenek kitéve, még csak nem is látják bombáik és rakétáik szörnyű következményeit, az egész egy joystick-kal irányított számítógépes játékra emlékeztet, egy olyan virtuális valóságra, amelyet a CNN szenzációk mutatnak be. De a robbanóanyagok ellenkező oldalán ott van az aktuális valóság, a szétdarabolt és megperzselt civilek, lekaszált városok és falvak, tönkretett energetikai- és vízgazdálkodási infrastruktúra, különböző nemzetiségű menekültek végtelen sorai – ez mind együtt humanitárius és gazdasági katasztrófát jelent.

Ez a jellegzetes kontraszt, ahogyan várható is volt, a verbális öltözéken is meglátszik, azokban a terminológiákban, melyekhez a felek menekültek. Az egyetlen kategoriális hasonlóság a folyamatos propaganda termelése a tényeken alapuló információszolgáltatás helyett, mindkét fél nagy mértékű manipulációra és hazugságra támaszkodott, mindegyik a maga közönsége és szükségei számára; minden más szembeötlően különbözik.

Mivel jól tudták, hogy a háború valójában ugyanúgy zajlik a médiában, mint a földön, attól tartva, hogy elveszítik a médiacsatát és vele együtt a közvélemény támogatását, a NATO propagandistái elkerülték még a háború szót is. Akciójukat szívesebben nevezték *operációnak*, *humanitárius intervenciónak*, *korlátozott légi csapások útján*, és egy kibírhatatlanul cinikus kampánynevét: *Kegyelmes Angyal*.



Ezek az eufemizmusok együtt jártak az akció „higiéniái” és „hirológiai” jellegével, ahogyan a NATO reklámozta, mintha azt mondaná: „igazából szeretünk benneteket, és ha bombázunk, az csak értetek van”. Eközben, magától értetődően, nem számítottak az ártatlan férfiak, nők és gyerekek száza, akik e speciálisan kézbesített humanitárius segély kézbesítése következtében haltak meg. Haláluk egyszerűen le lett írva a többi háborús veszteség mellett, mint kolaterális kár – íme újra itt ez a gyöngyszem a pentagoni Újbeszélből, a vietnámi idők öröksége, amely újra jól jött. (Mellesleg megjegyezve, nem csoda, hogy ezt a kifejezést – német nyelven *Kollateralschaden* – 1999 legcsúnyább szavává változtatták Németországban). Alternatív, de ritkábban használt utalás a civil áldozatokra a sajnálatos, de elkerülhetetlen *anomáliákra* való hivatkozás, olyasmit sugall, hogy „azoknak az embereknek nem szabadott volna ott lenniük -t. i. a saját házukban, piacon vagy hídon, kórházban és személyvonaton – a támadás ideje alatt”!

Mivel a *humán katasztrófa megakadályozása* kellemetlen következményekkel is járt, a NATO más szemantikai ködösítéseket is alkalmazott a katonai és civil célok közti különbség elhomályosítására. Így, a sok *incidens* közül az egyik alkalommal egy repülőpilóta, akinek egy menekültoszlop jugoszláv tanknak tűnt, megölt több albánt, köztük öregeket, nőket és gyerekeket. Az esetet úgy magyarázták, hogy a pilóta, ahogyan illik is egy demokratikus ország állampolgárához, természetszerűleg cselekedett jóhiszeműen (*in good faith*, tehát tisztességesen, becsületesen), mert azt hitte, hogy tankokat lát. Megkérdezhetjük, akkor mi lenne, ha egy *nem*-demokratikus országból érkezik és rosszhiszeműen cselekszik!? A moralizáció retorikájába csomagolták mindezt, mely „a jó és a rossz közötti harcról” szól és arról, hogy „meg kell védeni a XXI. századi Európa értékeit” – annak ellenére, hogy az egész akciót egyes hatalommal rendelkező országok, koalíciók és személyek nagyon is evilági szükségletei inspirálták. (A moralizálás, mint modern stratégia a közvélemény háborúhoz való megnyerésére elemzése az öböl-háború és Vietnám példáin, l. Schallenger 1999).

Így festett tehát a légi perspektíva. De a földről nézve egész másfajta szóhasználatot váltott ki az esemény. Ebből a szemszögből az egész ügy *bűnös agresszió* volt, amit a NATO és az Államok vezetői, *Hitler tanítványai és háborús bűnösök* terveltek ki, élükön *Adolf Clintonnal, aki egy fehér házi majom, mániákus és pszichopata, leghírhedtebb tömeggyilkos és az udvari bohócával, Xavier Solanával*. Ez valójában *náci tanács, gyilkológépezet, melynek vezetői frusztrált, lehibeteg, szélsőséges személyiségek, felvadult ördögök hordája...* Ezek *elsötétült agyak, az emberiség történetének legnagyobb bolondjai, célvesztett ostobák gyülekezete...* Döntéseiket pedig lelkiismeretfurdalás nélkül hajtják végre a pilóták – azaz *repülő barbárok gyilkos hordája, éjszakai gengszterek, korcs gazemberek, vadnyugati vadak, négerék és drogfüggők, náci szadisták, profi gyilkosok...* *Tomahawk-demokráciaként* tálalják, mellyel együtt repülnek a *bestiális, emberi gének nélküli NATO vadállatok!* Ez az emocionális nyelv – melynek művelésében mindennapos jelentéseivel kiemelkedett a Szerb Radikális Párt – a maga módján megfelelt a hi-tech tömegpusztító-fegyverkísérlet áldozatai tapasztalatának.

A két teljesen különböző valóság, az egyik virtuális, a másik aktuális, természetszerűen támaszkodott a megfelelő divergens terminológiára, melyek közül az egyik nevetségesen eufemisztikus, a másik pedig leplezetlenül emocionális, a gyűlöletbeszéd legjobb hagyomá-

nya szerint. Akármit is gondolunk a szemben álló felekről, vagy a verbális eszközökről általában, úgy tűnik, a nyelv ebben az esetben ellátta feladatát. Az egyik oldalon, a szerbek – a megelőző verbális és különösen az egyidejű vizuális – satanizálása elnyomó tevékenységük miatt (állandóan albán menekülttáborokat mutattak), felkészítette a terepet az eufemisztikus beszéd áradatának a NATO bombázás kezdetén, verbális trükkökkel rejtették el a világ nyilvánossága elől az akció valódi jellegét és következményeit. A másik oldalon pedig a robbanékony nyelv segített a védekező mechanizmusban, ebben a kis országban, mely ki volt szolgáltatva a valaha látott legnagyobb katonai erő támadásának. Mindkét esetben úgy menekültek a nyelvhez, hogy segítsen tiszteletre méltó céljaik elérésében: elfojtás az első esetben, lármá a másodikban. Hogy tényleg így volt, akkor látható legjobban, ha megpróbáljuk elképzelni a két verbális stratégia felcserélését, nyelvi erősítő szerepét a NATO-nál, enyhítő szerepét Jugoszláviában, ami minden kétséget kizáróan abszurd gondolat. Ezek szerint, végső soron helyénvaló az a megállapítás, hogy a nyelv a valósághoz idomul: az egyik oldalon a virtuálishoz, a másik oldalon az aktuálishoz.

5. Békés diskurzus

Miután megvizsgáltuk a gyűlöletbeszédet és a háborús diskurzust, az eufemisztikus beszéddel mint tartozékkal, most vizsgáljuk meg ezen fogalmak alternatíváit. Egy közülük csak analóg terminus, érdemleges tartalom nélkül, így egyből elvethető: „szerelembeszéd”. Bolondság lenne elképzelni, hogy mindannyian szerelmes dalokat kezdünk énekelni, egymás nyakába borulunk, különböző nyelveken vallva szerelmet. Viszont, a *békés diskurzus* elfogadható alternatívának tűnik a *háború diskurussal* szemben, ámbár itt is kétségeink támadnak, mit értünk valójában a kifejezés alatt. Úgy tűnik, a „háborús diskurzus” és a „békés diskurzus” tartalma fenomenológiailag nem azonos státuszú: az elsőt empirikusan valósabbnak érezzük, a másik csak lebeg a levegőben. Más szavakkal, nagyjából tudjuk, mi a háború diskurzusa, de csak el tudjuk képzelni, milyen lehet a béke diskurzusa (Ez az aszimmetria fizikailag is kifejeződik ebben a fejezetben, mivel rövidebb, mint az előző).

Mégis teszünk néhány megállapítást, speciális ajánlatokkal megspékelve. Körülbelül úgy tudnánk meghatározni a békés diskurzust, mint egy normális, terheletlen, ideologizálatlan nyelv használata, melyben kevesebb a manipuláció és ellenállóbb a bűnnel szemben. Át kellene járnia a politikai korrektség szellemének, túlzás nélkül, nem úgy, mint e fogalom lelkes, ám komolytalan rajongóinál.

Lényegében úgy kell felfogni, mint a háborús diskurzus kifordítását, ezért néhány jellemzőjét könnyebb negatív kategóriákban leírni – mint a háborús diskurzus legrosszabb jegyeinek aggályos kerülése. Másként fogalmazva, annak ellenére, hogy nyilvánvalóan fontos, hogy miről van szó ebben a diskurzusban, általános jellegét tekintve talán még fontosabb, miről nem lesz szó, legalábbis amennyire lehetséges. De a félreértés elkerülése végett itt határt kell húzni. Ugyanis, egy dolog felcserélni az autoriter retorikát érzékenyebb és változatosabb demokratikus retorikára. De egészen mást jelent bármilyen adminisztrációs közbeavatkozás követelése, például egyes nyelvi eszközök száműzése a közhaszná-



latból, és mások bevonása. Még ha lehetséges is lenne – ami szerencsére nem így van – ez ahhoz vezetne, hogy a régi megszorítások helyett újakat kapnánk. A legutolsó, amire szükségünk van egy újabb Újbeszél. A „harciaságot” nem egy ugyanolyan kegyetlen és agresszív „békeharcos” nyelvnek kell kiváltania, hanem a normális nyelv kiegyensúlyozott használata, ahol elég tér van árnyalásra és különválasztásra, kimértségre és nyelvi játékokra. Minden nyelvi elemnek megvan a szerepe, tehát védeni kellene, nem rombolni; hogyan szolgálhatjuk velük legjobban a közjót – ez a kérdés nyitva marad a vita előtt.

A direktív döntések ki vannak zárva, mégis némely nyelvi eszköz használatát kerülni kellene. A mondottakkal összhangban, egy próbalistára a következő, erősen szelektált dolgok kerülnek: a gyűlöletbeszéd általában, sértő címkék, etnikai sztereotípiák, háborús uszítás, hazugság és kétértelműség, stb. A fegyverként használt, túlterhelt nyelvtől való átmenetet egy kiegyensúlyozottabb nyelv felé, mely egy együtt érző, békés diskurzus instrumentuma lehet, úgy lehet szimbolikusan bemutatni, mint a mínusból a pluszba való fokozatos átmenetet, aminek során egy rosszul használt elnevezés, stratégia vagy fogalom helyett hasznosabbat keresünk, ami azután átvehetné a helyét élesben, a nyelv nyilvános használatában.

Bemutatok néhány példát. Az elvont főneveknek, mint *szabadság*, *haza*, *patriotizmus*, *di-csőség*, *ellenség*, stb. jogos helyük van a szótárban, de nem lenne szabad őket durva, politikai- vagy háborús propagandára használni, mint amikor a *nép* valójában azt jelenti: 'rezsím', az *áruló* pedig valójában 'politikai ellenfél'. A személyes névmások is problematikussá válhatnak, ha manipulálnak velük, mint pl. a *mi* retorikus használatban azt jelenti: 'nemzet', 'párt', 'uralkodó osztály' a hatáskörére vonatkozó világos utalás nélkül, vagy mint ha az *ők*, ehhez hasonlóan, egy azonosítatlan, szemben álló csoportot jelent. Bizonyos esetekben, az én használata a *mi* helyett, minden kétséget kizáróan eltüntetne néhány kétértelműséget. Ugyanígy ajánlható a *miénk/övék* szembenállás gondosabb használata, odafigyelés a melléknévek és jelzők, határozószavak és igék, kötőszavak és utalások kiválasztásakor. Jó lenne, ha csökkenne az olyan szavak használata, mint *kell*, *mindannyian*, *soha*, *nem szabad*, *nem fogjuk*, az olyan szavak javára, mint *bírni*, *valakik*, *valamikor*, *lehet*, *megpróbáljuk*. A fenn-tartásokkal kimondott *igen* gyakran jobb, mint a határozott *nem*, a fenyegető vagy-vagy helyett jöjjön engedékeny alternatívája, az *is-is*. A szintaktikai struktúrák általános használatúak, a lexikai elemek adnak nekik értelmet, mégis némelyiket agresszíven kezelték. Így az *N-nek nincs N* struktúra csontvázul szolgált a *Szabadságnak nincsen ára* szlogenhez, amely hirtelen átranzsformálódott: *A békének nincs alternatívája*; a rendelethirdető minta *Először N*, *aztán N* továbbra is diktál – *Először az állam*, *aztán a demokrácia*, *Először alkotmány*, *aztán választások*, *Először a szankciók*, *utána az elismerés*, *Először elégtétel*, *aztán a kapcsolatok*...

A politikai és a kvázi-történeti beszédnek, mely múlt időben formulálódik, vissza kellene húzódnia a jövő idő előtt, melynek használata statisztikailag mérhetően nőni fog, ha az általános múltba révedés átvált a jövő felé fordulásra. A felelős személyekhez intézett egyenes kérdések megnehezítenék az elrejtést a retorikus válaszok és a biztonságos személytelen-ség mögé. És így tovább. Ezek az ajánlatok a jugoszláv tapasztalaton alapszanak, de feltételezhetjük, hogy a hasonló stratégiáknak haszna lehet más verbális háborúban is.

6. Záró megjegyzések

Ahogy már elmondtuk, ha a békés diskurzus hatékony ellensúly kíván lenni a háborús diskurzussal szemben, igazi dolog kell, nem a jól ismert álcázott verziója. Diagnosztikai példa az a drámai fordulat, amikor a hivatalos jugoszláv politika elfordult Boszniától, a háború sugalmazásától és megvalósításától eljutottak a béketárgyalásokig. Ennek az lett az eredménye, hogy sok héjából egyszerre galamb lett, háborús uszítóból békeharcos. De a régi szokások nehezen felejtődnek, a nyelvet is nehéz hirtelen váltásokhoz igazítani. Ebből következőleg létrejött – és még ma is tart változó formában és intenzitással – a békéről való beszéd a háború nyelvével. A deklarált célok időről időre változnak, velük a frazeológia is, de továbbra is szemmel látható ugyanaz a militáns retorika és verbális arrogancia. Az emögött álló üzenet az, hogy sorsaink kovácsai most valami mást akarnak, de most is az egészet és rögtön, különben... A dobokról most a *béke, béke, béke* szól a *háború, háború, háború* helyett, de ugyanúgy dobolnak, mint előtte. Néhány hősből senki lett, néhány patriótából áruló, és fordítva, bizonyos jelei vannak a barátok és ellenségek újrafelosztásának. De ettől függetlenül a világot még most is fel lehet osztani hősökre és senkiháziakra, patriótákra és árulókra, barátokra és ellenségre – szavakkal RÁNK és RÁJUK. A generációkon keresztül agymosást kapott, szétmanipulált manipulátorok agyában, ezek a mind élesebben elhatárolt, érinthetetlen kategóriák csak a jobboldal visszhangjának tűnnek a baloldallal szemben, partizánok a csetnikek ellen, és hasonló. És éppen ez a totalitárius gondolkodás és retorika, egyszerű formulák ismételtetése a végtelenségig, amit le kell győznie a békés diskurzusnak, nem csak a nyelvi kifejezés változó jelentését.

Röviden, semmilyen hamis csere nem fogja megállni a helyét. Ha a lexikai, grammatikai és retorikus eszközöket a kölcsönös megértés, tolerancia és kompromisszum céljára használjuk, a békés diskurzusnak ugyanolyan hatékornak és hamisíthatatlannak kell lennie, mint a háborús diskurzusnak, mellyel szembeszáll. Ez azt jelenti, hogy ki kell használni a nyelvi potenciált a béke kivívására és megőrzésre, ahogy kihasználták a háború alatt is.

Még néhány szó a feladat nehezebb részéről – egy ilyen teoretikus program életre keltéséről. Az ilyen dolgokra nincs kész recept, de kezdhethetjük azzal, hogy elmondjuk, nem áll szándékunkban egyszeri és erőszakos kampányt indítani az új evangélium terjesztésére. Ehelyett arra figyelmeztetünk, hogy hosszú és nehéz folyamat bármely konfliktusban szenvedő országnak megtanítani az új beszéd- és odafigyelési módszert. Ennek alapfeltétele egy olyan környezet, ahol fejlődőképesek a gondolkodás és cselekvés demokratikus modelljei, a különbségek iránti tolerancia szellemében és a nyelvi és emberi jogok tisztelete mellett. A pragmatikai alapelvek, és a kooperáció, udvariasság, minőség és kvantitás, hazugságok és kétértelműségek elkerülése féle axiómák, melyeket a háború diskurzusa és a gyűlöletbeszéd sikeresen átalakított a maga javára, ekkor visszanyerhetnék méltó helyüket az emberi kommunikációban.

Ilyen álláspontnak és gyakorlatnak kellene kísérnie a politikai diskurzus témáiról való vitát, kezdve a legnagyobb hatalommal bíró és legbefolyásosabb nyelvkreátorokkal – vezető államférfiak és politikusok, írók, szerkesztők, újságírók és más közéleti személyiségek – és a média segítségével eljuttatni széles közönséghez. Ehhez tartozik, hogy a tanítási intézmé-



nyeket minden szinten, a nekik megfelelő tempóval, érzékenyebbé kell tenni erre a problémára, ki kell dolgozni az adekvát hosszú távú stratégiát, különösen a gyűlöletbeszéd feltámadása ellen. Ez a nyelvészekre is vonatkozik, különösen, mivel professziójuk szerint motiváltak arra, hogy kövessék a nyelvi folyamatokat és megfelelő intézkedéseket javasoljanak. (Ezért példaértékű, hogy a X. Alkalmazott Lingvisztika Világkongresszusán, melyet 1993-ban tartottak Amszterdamban, a programon volt egy speciális szimpózium is, Nyelv és béke címmel, amely forrása egy fontos tanulmánygyűjteménynek: Schäffner/Wenden 1999).

Fontos előfeltétel, hogy a társadalmi tudat szintjén tisztában legyünk a háborús diskurzus veszélyével, amit leginkább a természetéről és örökségéről való részletes elemzéssel lehetne elérni – mondhatnánk, az „Ismerd meg az ellenséget!” jelisével. Ilyen körülmények között lehetne biztosítani, hogy messzire hallatszódjon a béke hangja, általános keretekben a béke oktatása – közelebbről pedig a békét kutató szakemberek, szociolingvisztikusok és nyelvtanárok közös munkája. E módon lehetne haladni a „negatív béke” (a háború hiánya) felé, aztán szembesülni a „pozitív béke” kihívásaival (a gazdasági-politikai egyenlőtlenségek, diszkrimináció és nyugtalanság miatti strukturális erőszak hiánya). (Ez a distinkció a modern politikaelméletben Galtung 1964 művéhez fűződik).

Sokan ellenvethetik, hogy mindez pusztán idealista vízió, reális megvalósulási esély nélkül a mai világban. Lehet, hogy így van, mégis, érdemes minderről gondolkodni, és minden jobb ötletet szívesen fogadunk.

Mirnic Gyula fordítása

A fordítás alapjául szolgáló mű:

Bugarski, R.: *Lica jezika. Sociolingvističke teme*. Biblioteka XX VEK, Beograd, 2001, 115-140.

IRODALOM

- Beham, M. (1997). Ratni doboši: mediji, rat i politika. Beograd, Miona.
- Bugarski, R. (1997a). Jezik od mira do rata (III.kiadás). Beograd, Čigoja štampa/XX.vek-Sabrana dela, 11.
- Bugarski, R. (1997b). Jezik u društvenoj krizi. Beograd, Čigoja štampa/XX.vek-Sabrana dela, 12.
- Bugarski, R. (1999). Govor mržnje i jezička manipulacija. Škola za demokratiju (szerk. B. Đurović/B.Milosavljević). Niš, Odbor za građansku inicijativu, p. 174-184.
- Fairclough, N. (1995). Critical discourse analysis: The critical study of language. London: Longman.
- Galtung, J. (1964) Editorial. Journal of peace research 1:1, 1-4.
- Jakšić, B., ur. (1996). Ka jezika mira. Beograd, Forum za etničke odnose.
- Lenkova, M., ed. (1998). „Hate speech” in the Balkans. International Helsinki Federation for Human Rights. Athens: ETEPE.
- Marić, G., ed. (1995). Hate speech as freedom of speech. Belgrade: Helsinki Committee for Human Rights in Serbia.
- Milenković B., ur. (1994). Govor mržnje- Analiza sadržaja domaćih medijau prvoj polovini 1993. Godine. Beograd, Centar za antiratnu akciju.
- Olson, J.S., ed. (1988). Dictionary of the Vietnam war. Westport: Greenwood Press.
- Popadić, D., ur. (2000). Uvod u mirovne studije. Beograd, Grupa MOST.
- Reinberg, L. (1991). In the field: The language of the Vietnam war. Oxford: Facts on File.
- Schaallenberg, S. (1999). Moralisierung im Kriegsdiskurs – Eine Analyse von Printmedienbeiträgen zum Golfkrieg und zum Vietnamkrieg. Bern: Peter Lang.
- Schäffner, C/ Wenden, A. L., eds. (1999). Language and peace. Amsterdam: Harwood Academic Publishers. (I. kiadás 1995).
- Skopljanac Brunner, N. i dr., ur. (1999). Mediji i rat. Beograd, Argument.
- Thompson, M. (1995). Proizvodnja rata – Mediji u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini. Beograd: Medija centar/B92.
- Valić Nedeljković, D. (1997). Rikošet reči – Jezička analiza radijskih izveštaja sa ratišta. Beograd, Argument.
- Wertsch, J. V./ Mehan, H. (1998). Introduction. Discourse of the nuclear arms debate. Special issue. Multilingua 7:1-2, 7-10.

Ranko Bugarski nyelvészettel és szociolingvisztikával foglalkozik. A Belgrádi Filológiai Egyetem professzora. Több külföldi egyetem vendégtanára. Az Alkalmazott Nyelvészet Nemzetközi Szervezetének (Association Internationale de Linguistique Appliquée – AILA) és az Európai Nyelvészeti Társaság elnökhelyettese volt (Societas Linguistica Europaea – SLE). 2000-ben nemzetközi szöveggyűjteményt szerkesztettek a tiszteletére (*History and Perspectives of Language Study – Paper in Honor of Ranko Bugarski*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins). A 12 könyvből álló összegyűjtött műveit két belgrádi kiadó adta ki (1996-97, Čigoja štampa, Biblioteka XX vek).



SÉRA BÁLINT

Hiteles hamisítvány (touristofdeath.com)¹

Két héttel a New York-i ikertornyok pusztulása után kezdte máig tartó kirándulását az interneten egy fénykép, a tornyok egyikének tetején pózoló fekete sapkás, szemüveges turistával, háttérben a madártávlatból látható várossal – és egy hatalmas utasszállító repülővel, amelyet éppen a toronnyal való fatális ütközése előtt kaptak lencsevégre. A kép lánclevelek csatolmányává vált és hamarosan létrejöttek a kizárólag ennek a fotónak szentelt, elképesztő látogatottsági adatokat produkáló weboldalak, köztük az egyik első, a *touristofdeath.com*. Noha az internet (néha túlságosan is) kedvező klímát nyújt az efféle jelenségek burjánzásához, az újabb és újabb esetek vizsgálói ritkán lépnek túl a terjedés (sebessége és szélessége), illetve a variálódás feletti ámulatuk rögzítésénél. Ennek a felületesnek természetesen nem a szerzők, hanem a mögöttük rejlő elmélet az oka: a genetika mintájára teremtett memetika ugyanis nem mutat érdeklődést az öröklődő tulajdonságok iránt, mert azok az öröklés szempontjából lényegtelenek. A *halál turistája* és a szájat mégis olyan figuratív viszonyban van a variálódás vagy éppen a terjedés fogalmával, ami rácsafol a mémek „önzését” hangoztató eszmékre.

A fénykép története a kortárs városi legendák klasszikus esete: már feltűnése után két héttel nyilvánvalóvá vált, hogy ügyes kézre valló hamisítvány. Elég sokan észrevették ugyanis, hogy abba a toronyba, amelyiknek turistaként fel lehetett menni a tetejére, nem a képen látható irányból csapódott bele a repülő, vagy hogy a turista túlságosan is téliesen öltözött a kora őszi meleghez képest, és hogy a támadás idején, reggel fél nyolckor az épületet még nem is látogathatták turisták. Azt már csak a repülésben járatos szemlélő vehette észre, hogy a képen látható gép típusa sem stimmel. Ha korábban is szédületes tempóban terjedt az akkor még főként tragikus felhangú kép, a lelepleződéséből származó ironia talán a korábbinál is nagyobb lökést adott neki, akkorát, hogy még tavaly, három évvel a terroristámadás után is volt aktivitás a weboldalon. Az első lebukást a képen látható turista önleleplezése is követte: egy brazil vállalkozó beismerte, ő látható a képen. Amikor az *Index*² internetes újság lehozta ezt a hírt³, több olvasója is figyelmeztette, hogy valójában nem a brazil vállalkozó látható a képen (aki vicces barátok kezét gyanította a kép mögött), hanem egy magyar ismerősük. Az *Index* utánajárt az újabb fejleménynek és interjút⁴ is készített a turistával, akárcsak a híres számítástechnikai magazin, a *Wired*⁵. Sőt, az se maradt titok, hogy a hamisítás – a repülőgép rámontírozása egy valódi turista-felvételre – is az ő műve. Mint mondta, a barátainak szánta, viccből.

¹ A tanulmány első változata az *isite.hu* kritika-rovatában jelent meg (www.isite.hu/index.php?o=0&hid=465&nyelv=1&k1=5&k2=61)

² www.index.hu

³ <http://index.hu/tech/net/touristguy/>

⁴ <http://index.hu/tech/net/realtouristg/>

⁵ <http://www.wired.com/news/culture/0,1284,48397,00.html>

A memetika szerint tehát semmi oka nincs annak, hogy ez a kép ennyire gyorsan terjedt el, hiszen a mém, akárcsak a vírus, semmit sem tesz, csak sokszorosítja magát, terjedését nem befolyásolja sem az, hogy igaz-e vagy hamis, sem az, hogy csúnya-e vagy éppen szép. Bár az internettel foglalkozó kritikák nagy része ezt az elméletet demonstrálja, a városi legendák (a leggyakrabban említett példái a mémeknek) gyűjtésével foglalkozó *Snopes.com* mégis komoly energiát fektet a különféle tematikus csoportokba osztott legendák autentikálására, és a hiteltelennek ítélt esetekben igyekszik magyarázatot találni a terjedésre. Turistánk kapcsán a *Snopes.com* például a kép hatásával magyarázza a népszerűségét: „nyilvánvaló, hogy élete utolsó másodpercének egyik pillanatát ragadta meg... és egyben a normalitását is, mielőtt a világ mindannyiunk számára megváltozott volna”.⁶ Ez a magyarázat kétségkívül nosztalgikusan idézi fel azt a bizonyos elveszett, eredeti, romlatlan világot, hiszen a szeptember 11-e előtti világ normalitásáról szóló előfeltételezésének bizonyítékait homályban hagyja. Másrészt, és ez sokkal lényegesebb, az idézett magyarázat csak arra vonatkozik, miért terjedhetett az akkor még igaznak vélt kép, és legfeljebb csak implikálja, hogy a csalás leleplezése miért nem fékezte le. A kép hatását magyarázó nosztalgikus általánosítás – hogy a turista a világ megváltozását jelöli annak hiánya segítségével – ugyanis paradox módon akkor is érvényes marad, ha maga a kép már nem az. Nem sokkal később, távolságtartó múlt időt használva, a *Snopes.com* szerzője ki is mondja ezt: „Bár a kép nem volt valódi, az általa felkeltett érzelmek igen”.⁷ Ezzel az olvasatok közti áttétel megduplázódik: a hamisítvány egy lehetséges valódit jelöl, ami pedig már azt a bizonyos utolsó pillanatot. A magyarázat a kép hatása felől, ami nagyon is valódi, végül hitelesíti a nem sokkal előbb leleplezett hamisítványt.

A hitetlen hitelesítésének mozzanatát (a hamisított kép, ami egy lehetséges valódi kép jelölője) megalapozó szinekdochikus olvasat (a képen lévő turista, a torony tetején lévő korlát stb., azaz részei helyettesítik az egész terrortámadást) valójában inkább referenciális: egy kép a valóság konkrét, történeti eseményére, a szeptember 11-ei támadás egyik célpontjára, egy (földrajzilag, történetileg) viszonylag pontosan meghatározható tárgyra utal. Ez a referencialitás, amely – az ideológiához hasonlóan (ez kifejtethető bővebben, akár lábjegyzetben is, már, hogy miért van hasonlóság) – úgy tesz, mintha már nem jelölés, hanem jelölt volna, az értelmezés és a jelölés lezárulásának illúzióját keltheti; a *Snopes.com* legalábbis a fenti mondatlallal befejezte azt. A kép későbbi sorsa azonban megkérdőjelezi ezt a lezárást, hiszen a *touristofdeath.com* szájton több ezer hasonló képet találunk, amelyek mind az első elemeinek felhasználásával készültek és – lévén az eredeti(k) másként való újramondásai, vagy, mivel montázsokról van szó: applikációi – minden különösebb bonyodalom nélkül tekinthetők értelmezésnek, még ha nem is reflektáltak (sok szempontból azért mégiscsak professzionálisabbak, mint a *Snopes.com* vagy az *Index* kritikusaik olvasatai).

Ha megnézzük a fényképet egy kicsit közelebről, elég sok indokot találhatunk arra, hogy miért nem végső magyarázat a szinekdochikus vagy a referenciális – bár elég volna csak egy futó pillantást vetni a kép különféle (internetes) helyeken feltűnő címeire, hogy

⁶ <http://www.snopes.com/rumors/crash.htm>

⁷ uo.



kiderüljön, mit hanyagoltak el az *Index* vagy a *Snopes.com* kritikusai. Akármelyik címváltozatot vesszük ugyanis – *Tourist of Death*, *The Accidental Tourist* vagy *The Last Tourist* –, mindegyikben ott találjuk a *turistát*, amelyet minden olvasat ignorált a sokkal magasztosabb „halál”, „utolsó” minél jelentőségtejtelsebb szereplése érdekében. A magaskultúra egyébként is szeret elfeledkezni a turistáról, aki pedig mindenhol ott (nem is annyira) rejtőzik. Holott a kép jellegzetes turista-felvétel: egy hagyományos portrén a szereplő van a (vizuális) középpontban, és a háttér szimbolikus értékeket hordoz (a társadalmi szerepéről stb.), itt viszont egy látvány(osság) és egy ember találkozásának tanúja a kép. A hátizsákos turista félrehúzódik, hogy látszódjon, hol készült a kép, de hiába, mert a látvány, a madártávlatból szemlélt városkép nem beszél önmagáért. A kép feltételezett – repülő nélküli – eredetijére ránézve aligha mondhatnánk meg, hogy a World Trade Center egyik tornyának tetején áll, végülis bármelyik nagyváros bármelyik magas épületéből körülbelül ez a látvány tárulhatna elénk. Más látványosságokhoz képest még feltűnőbb ez a hiányosság: gondoljunk egy képre a párizsi Eiffel-torony, vagy egy egyiptomi piramis előtt pózoló turistával, amelyek szinte minden szemlélő számára azonnal nyilvánvalóvá tennék, hogy hol készültek. Ez a kép, a repülő nélkül, haszontalan tanú volna.

A legismertebb turizmus-elmélet⁸ azzal a kényszerrel magyarázza a széles társadalmi jelenség dinamikáját, amely a turistában alakul ki amiatt, hogy úgy érzi, állandó lemaradásban van: minden turista valódi utazó szeretne lenni, valódi helyeket meglátogatni, olyan látványosságokkal találkozni, melyek láttán felkiálthat: „Na, ez francia!”. Mivel aligha tartathatjuk az Eiffel-tornyot eredetibb franciának akármelyik francia épületnél (részben a „franciá”-val van probléma), csak arra következtethetünk, hogy az eredeti itt valójában valami olyasmit jelent, amit úgy lehetne parafrázálni, hogy „igen, ez az, amire mindenki azt mondaná, hogy ez eredeti”. Az *eredeti* eszerint nem egy tárgy tulajdonsága, hanem egy látható vagy láthatatlan pecsét, amely igazolja az tárgy eredetiségét. Egy útikönyv utalása, egy képeslap, vagy éppen baráti beszélgetések olyan mondatai, hogy „ha Párizsban jársz, semmiképp ne hagyd ki az Eiffel-tornyot!”, mind ilyen pecsétek. Jonathan Culler MacCannel nyomán markernek nevezi ezeket, és aszerint csoportosítja őket, hogy fizikailag hozzátartoznak-e a látványossághoz (például az „Itt született Petőfi Sándor” feliratú emléktábla), vagy sem (egy képeslap ugyanerről a házról vagy tábláról).⁹

Bár az autenticitás nem egy-egy dolog immanens tulajdonsága, hanem mindig utólagos megjelöltség, a fogalom mégis ennek az ellenkezőjét sugallja: ahhoz, hogy valami autentikus legyen, arra volna szükség, hogy sose találkozzon a nem-autentikussal, azaz hogy minden közvetítéstől és jelöléstől mentes legyen. Az, hogy a turista mégis mindig az autentikust keresi, éppen azért van, mert ennek a szemiotikai paradoxonnak többé-kevésbé tudatában is van. Érdeklődése valójában egyáltalán nem a tárgyra, mondjuk az Eiffel-toronyra irányul, hanem a tárgy és a markere közti kapcsolatra – ezért kell neki mindig elmondani (utikönyvnek, idegenvezetőnek, bennszülöttnék), hogy *mit, milyen marker és tárgy kapcsó-*

⁸ Dean MacCannel: *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. New York, 1976, Shocken.

⁹ Jonathan Culler: *The Semiotics of Tourism*. In *Framing The Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman-London, 1988, University of Oklahoma Press. 153-167.

latát látja. Önmagában a tárgyak látványa ugyanis nem elég, mondjuk egy vízesés, mert tudnia kell azt is, hogy a *Niagara* vízesést nézi éppen, ami a világ egyik legfenségebb tája – legalábbis a markerei szerint. Épp úgy jár el – erre is MacCannel hívta fel a figyelmet –, mint egy kritikus vagy egy teoretikus, aki egy szöveg és az interpretációja közti kapcsolatra, a jelölésre kérdez rá örökösen, akár sajátja, akár maga az (irodalom)történeti hagyomány a kérdéses interpretáció.¹⁰

Sok turista (és teoretikus) azonban nem elégszik meg ezzel a turisták és markerek elárasztotta szemiotikai játéktérrel, és *eredeti, autentikus* helyek után indul, ahogy mondani szokás, letér a kitaposott ösvényről. De ez, miközben az egyik legkevésbé „eredeti” szándék, valójában lehetetlen is. Minden emberi tárgy egyben társadalmi tárgy is, és mint ilyen, része egy szemiotikai kódrendszernek, még akkor is, ha nem jelöl mást, mint saját magát mint pusztá tárgyat. Ennek a rendszernek a szemiózisa természetesen sokkal zavarosabb képet mutat, mint egy-egy természetes nyelv, de ez nem vonja kétségbe magának a jelölésnek a tényét. Például egy kockás ing jelentheti azt is, hogy a viselője favágó, azt is, hogy farmer, vagy programozó matematikus, de azt is, hogy bölcsész egyetemi tanár. Az utóbbi (is) azért hordja a kockás inget, mert semlegesnek érzi, azaz olyan tárgynak, amely kívül van a markerek világán; pedig azért értelmezheti semlegesnek, mert számára az a ruhadarab csak saját magát jelöli. Nem-zakó és nem-melegítőfelső: a jelrendszerek éppen ilyen hiányokon alapulnak. Ugyanez a helyzet a turista-látványosságokkal. Azok a helyek, amelyek az ilyen (magát a többinél sokkal elmélyültebbnek tekintő) turista számára „autentikusak”, vagyis nincsenek táblátskával vagy képeslapokkal megjelölve, valójában mindössze nem-autentikálként vannak megjelölve. De, és ez a lényeg, meg vannak markírozva. Ebből következik, hogy nincs kódrendszeren kívülség, közvetlenség, noha az *autentikus* nyugati fogalma ennek az illúzióján alapul (autentikus népzene, autentikus francia konyha, autentikus élmény). A turista tehát, amikor letér a *kijelölt* ösvényről, mindig csak egy nem-kijelölt ösvénynek kijelölt ösvényre léphet, és mivel bizonyos szempontból nagyon is reflektáltan viszonyul a jelölő és a jelölt kapcsolatához (sőt, a fentiek értelmében éppen ez, a jelölés az, ami érdekli), kénytelen mindig csak hitelesített, és a hitelesítéssel máris hiteltelest helyeket látogatni.

Amikor a fényképen látható turista odarakta a repülőgépet egy korábban valóban a World Trade Center egyik tornyának tetején készült képre, nem hamisított, hanem éppen ellenkezőleg, *hitelesített*, feltűntette rajta az eredetiség bélyegét: a hamisított változaton lévő repülő és a kilátás együttese immár egyértelműen kijelöli, hogy *annak idején* a World Trade Center tetején állt. Azaz, valamivel teoretikusabban, egy korábban nem megfelelőnek érzett markert (a kilátást) kiegészített egy sokkal egyértelműbb markerrel – bizonyítva, hogy a turistát valóban a jelölés érdekli leginkább, nem pedig maga a jelölt. Különösen azért zavarbaejtő a hamisítás és a hitelesítés ilyen együttese, mert nem tudunk egyértelműen egyik javára se dönteni.

¹⁰ Georges Van Den Abbeele (Sightseers: The Tourist as Theorist. Diacritics, Vol. 10, 1980, 2-14) egyenesen dekonstrukciónak tartja a turistákat, mert a marker logikája szerinte a derridai szuplementumét követi.



Amikor szerzője viccesnek nevezte ezt a módosítást, valójában a gesztus ironikus voltára utalt („Vicc volt, és a barátaimnak szántam, nem ilyen széles közönségnek” [Wired]), arra az örökös lemaradásra reflektált, ami miatt a turista újra és újra útnak indul. Hiszen a hely, amelyet eképpen jelölt meg, akkor már egyáltalán nem létezett (éppen az egyik leggyakrabban használt marker, rom volt).

Ez az – ellentétek egyidejű jelentetéből kirobbanó – ironia köszön vissza a *touristofdeath.com* szájton található többi képen is, amelyeket névtelen felhasználók töltöttek fel. A képek mind az elsőre válaszolnak ironikusan, legtöbbször egyik-másik elemének más környezetbe emelésével: találunk itt Waldót (így nevezték el a turistát, mielőtt kiderült volna a hamisítás/hitelesítés) a Marson, a Titanic katasztrófája előtt, vagy a híres Che Guevara-plakáton pózolván. Az a gesztus, amelyik a turista képét a Mars híres fotójára helyezi, allegorikus megismétlése annak, ahogy a turista helyezte az egyszerre hamis és hiteles jelet az eredeti képre, hiszen az így létrejött kép elmeséli azt is, ahogy az első kép készült.

Túl azon, hogy a maga módján majdnem mindegyik változat szellemes (leszámítva néhány alpári darabot), sorozatként újabb és újabb allegorikus rétegeket alkotnak. Waldo, a turista alakja, amint egyik képről a másikra vándorol, a mindenkor turista utazásait allegorizálja, aki a 19. század óta tűnik fel jellegzetes alakjával: jegyzetömbjével, kamerájával, útikönyvével a világ autentikus helyein. Az a feltűnő idegenség, ami a turistát a háttérben látható újabb és újabb tájaktól annyira elkülönözteti, a terror jelképe, amint a legváratlanabb helyeken, teljesen kiszámíthatatlanul felbukkan. A tetőn pózoló ál-áldozat, ami a *Snopes.com* értelmezője szerint mind a mai napig kiválthatja a nagyon is valóságos döbbenetet, ugyanakkor terrorista is, ha a turistaparadicsomok lakóinak szemszögéből nézzük: az idegen világok, például a Mars meghódítása sokakban idézheti fel a (rég) kolonizáció rémképét. És végül a turista saját olvasatunkat is allegorizálja, hiszen újabb és újabb jelentéseket nyer, újabb és újabb helyekre látogat el a megérkezés reménye nélkül, az egyszer-és-mindenkorra való eltévedést kockáztatva. Mint minden olvasás, elmeséli saját kudarcát is: a halál turistája sose hal meg.

Amikor a *Snopes.com* a városi mítoszok eredetét és hitelességét, azaz referenciális értéküket próbálja feltárni, alaposan elvétí a cél: a téma egyik leghíresebb kutatója, Lévi-Strauss szerint a mítoszok elsősorban éppen az ilyen oppozíciók, mint a valóság vagy a fikció, az azonosság és a különbözőség feloldásának, azaz használatának lehetetlenségét viszik színre.¹¹ Maga az utazás is tekinthető mítosznak, nemcsak azért, mert majd' minden mítosznak szerves eleme az utazás, és ezért minden utazás egyben egy mitikus cselekvés rituális megismétlése, hanem főként azért, mert a szereplők és a narratíva elemeinek segítségével felmutatja jónéhány oppozíciónk, ezáltal éppen a hiteles és hamis tarthatatlanságát.¹² Waldo, a turista utazása képről képre a *touristofdeath.com*-on egyben az útleírás satírája is, az útleírások pedig mitikus, avagy ideológiai gépezetek – ahogy arra már Lévi-

¹¹ Claude Lévi-Strauss: A mítoszok struktúrája. In Strukturális antropológia I., Bp., 2001, Osiris Kiadó. 164-183. (Saly Noémi fordítása)

¹² Vö. Hajdú Gabriella: Az utazás mint modern mítosz. In Fejős Zoltán (szerk.): Turizmus és kommunikáció. Budapest-Pécs, 2000, Néprajzi Múzeum -PTE Kommunikációs Tanszék, 191-200.

Strauss is felfigyelt¹³. Ezért egyáltalán nem tekinthetjük véletlennek, hogy éppen egy fiktív turista-felvétel az, ami olyan hihetetlen méretekben terjedt el a World Trade Center tornyaiinak leomlása után, amelyeket, ne feledjük, a modern nyugati toladódás emblémájának tekinthető tömegközlekedési eszközökkel, *polgári* utasszállító repülőgépekkel támadtak meg.



¹³ „Semmi sem hasonlít annyira a mitikus gondolkodáshoz, mint a politikai ideológia.” i. m. 166.



LAURA KIPNIS

Pornográfia

Úgy tűnik, hogy a pornográfia nem fog itt hagyni bennünket egy szép napon, ezért javallom, ragadjuk meg ezt az alkalmat a tanulmányozására. A pornográfia kérdése azonban a tudományos vizsgálódások területéért és a filmes kutatások részeként továbbra is politikai probléma és vita tárgya. A feminizmus – populáris és akadémiai válfaja egyaránt – sikeresen felülvizsgálta a pornográfia korábban uralkodó definícióját, és a tárgyról való gondolkodás episztemikus megváltozását idézte elő. Minthogy a pornográfiát korábban egyszerűen a szexuális nyíltság eszközének tekintették (és a szexuális izgalomnak megfelelő érzések olyan eszközének, amely megteremtette a – jellemzően férfi – nézőt), a feministák nagymértékben újradefiniálták és komplikálttá tették a műfajt, amely immár nem egyszerűen a szexszel és a szexualitás kifejezésével, hanem inkább a nemi viszonyokkal és a hatalommal foglalkozik: mindenekelőtt a patriarchális hatalommal, az állandó megfosztással és a nők leigázásával.

A pornográfia sok feminista számára kristályosodási ponttá, a „nő tárgyiasításának” leg súlyosabb formájává vált, és ez a frázis mind a tudományon belül, mind azon kívül széles körű elterjedtségnek örvend. Más közegekben, az albumborítótól a hirdetésekben át a főárambeli filmekig és a televízióig, általában a nővel szembeni megalázó bánásmód valamilyen modelljeként találkozhattunk vele. Egyes feministák azonban a pornográfiát a női elnyomás legfőbb okának is tekintették, és felelősnek tartották a világban gyakorolt rendkívüli hatásai miatt. Ez a helyzet kezdetben egyéni sérelmeket szült, majd a nők (persze nem mindenki) az újságárosoknál és a munkahelyeken a pornografikus nyíltság „ellenséges környezetével” találták magukat szemben. Ez az ellenségesség önmagában bizonyítja, hogy zömmel maga idézi elő a következő kérdéseket: *miért* sérti jobban a pornográfia a nőket, mint a férfiakat, akik megveszik és megnézik ezeket az alkotásokat? Ha a bemutatott pornografikus képeket teljes egészében a nőkkel szembeni ellenséges cselekedetnek tekintjük, mi garantálja sikerességüket a cél megvalósítását illetően? Más szóval, miért nem választhatják a nők a pornográfiával szembeni közönyösséget? Úgy tűnhet, a szexuális nyíltság körüli kellemesség és kellemetlenség kérdése áll a nemi szubjektivitás megalkotásának közép-pontjában, amelyre Freud a nőiség kialakulása kapcsán mutatott rá: eredetileg a lányok és a fiúk is érdeklődnek a szexuális tények iránt, de az ödipalizáció a nők számára egyre nagyobb szexuális gátlásokat hoz felszínre (Freud, 1965).

A pornóellenes feministák számára azonban nem a szexuális különbségeken és a lelkivilágon belül, hanem a hatásokon van a hangsúly, azon az ellenségességen, amelyet a pornográfia tölt be a világban – az „asszonyoknak a konyhában a helye” frázisától kezdve az erőszakig, a megbecstelenítésig és a kéjgyilkosságig. A pornóellenes feministák azzal az érveléssel hozakodnak elő, hogy a pornográfia a férfiakat a látott jelenetek újbóli eljátszására ösztönözi, és hogy a pornográfia nem pusztán fantázia és beszéd, hanem tettehívás is (ld. MacKinnon, 1993; Dworkin, 1981, 1987; Gubar és Hoff, 1989). A pornóellenes feministák gyak-

ran idézik a problémás következményekkel kapcsolatos kutatásokat, amelyek során a férfiaknak kísérleti jelleggel pornográf képeket és filmeket mutatnak meg, majd a nőkkel és a szexualitással kapcsolatos érzéseikről faggatják őket. Bizonyos kutatások azt mutatják, hogy a pornográfia megtekintése után a férfiak növekvő erőszakosságukról számolnak be, érzéketlenebbek a nők iránt, és kevésbé feszélyezi őket a nemi erőszak. Mindemellett azonban tárgyának természetével kapcsolatban számos kutatás meglehetősen leegyszerűsítő feltételezésekbe bocsátkozik. Edward Donnerstein és Daniel Linz, a pornográfia hatásainak kutatói a szexuális kizsákmányolásról szóló hírhedt filmet, az *I Spit on your Grave*-et (Meir Zarchi, USA, 1977) a nőkkel szembeni nemi erőszak példájaként szokták levetíteni a férfiközönségnek, akiknek utána felméri a kedélyállapotát, a nők iránt táplált ellenérzését és a nemi erőszakkal szembeni érzéketlenségét (Donnerstein és Linz, 1986). Aki azonban látta a filmet, tudja, az nem pusztán a nemi erőszakot tanúsítja. Ez egy, a *nemi erőszakot megbosszuló* film, amelyben a nemi erőszaknak áldozatul esett nő elégtételt vesz az erőszaktevőn, képzeletében módszeresen – lefejezéssel, felakasztással, főbelövésével és kasztrációval – meggyilkolja mindhárom férfit és mentálisan a nézőnek is ellenszegül. A filmtéoretikus Carol Clover rámutat, hogy éppen a meggyalázás során a kameraszögek belekényszerítik a nézőt a női áldozattal való azonosulásra (1992, 139). Ha a férfi egyetemi hallgatók ellenséges érzületűek lesznek a film (és a film szörnyű kasztrációs jelenetének) megtekintése után, akkor távolról sem világos, hogy tulajdonképpen mire is reagálnak.

A feministák, akik a pornóellenes mozgalmak állásai ellen kívánták felvenni a harcot, gyakran feminizmus előtti kijelentésekhez tértek vissza, miszerint a pornográfia valójában a szexről szól, de az igazat megvallva a feminizmussal a markukban a nők most már nagyon is élvezik ennek tiltott gyümölcsseit. A pornóellenes feministák ahhoz való ragaszkodása, hogy a pornográfia nézője esetében nincsen különbség gondolat és tett között, és hogy a kép diktálja a nézői pozíciót – miszerint a férfi szereplő erőszakos cselekedete automatikusan megparancsolja a férfinéző azonosulását a cselekedettel –, a pornóbarát és cenzúraellenes feministákat is visszahajszolta a pszichoanalízis elméletének kapujához, a képzelet bonyolultabb modellje felé, amely új életre kelti az azonosulás kínos kérdéseit (ld. Stern, 1982, amely ennek a fordulatnak korai példája). Tényleg nincs szakadás a (szexuális és nemi) identitás és az azonosulás között a filmnézés élménye során? Talán ezért jó a pornográfia? Ezt a tételt szintén Carol Clover (1992) alkalmazta a horrorról szóló – de számos pornográfiára vonatkozó tanulmányt tartalmazó – munkájában, amely fenntartja azt az állítást, hogy a horrorfilm férfi nézője inkább a szerepekkel azonosul, mintsem a szereplők nemeivel, és hogy ezek a szerepek (áldozat, hős, szörnyeteg, szadista) a néző lelkének megragadásáért vetekednek. A transzszexuális azonosulás a férfi nézőknek felkínálja azt az esélyt, hogy megtapasztalják az érzelmek, a rettegés és a konfliktusok széles skáláját, azaz a női szerepeket mint „magatartást”, amelyek számukra kulturálisan tiltott érzelmek. Más teoretikusok rámutatnak, hogy Laura Mulvey műve implikációjának („a szadizmus cselekményt követel...”) a férfinézői tapasztalatot illetően el kellett fojtania a mazochizmus kérdését, és hogy a filmelmélet általában aránytalanul nagyobb figyelmet szentelt a férfiuralomnak és a férfigrasszivitásnak, kirekesztve belőle a „nőit”, és a transzszexuális azonosulások komplex rendszerét (ld. Mulvey, 1975; Rodowick, 1982; Studlar, 1985).



Ezenfelül a feminista filmelmélet determinisztikus tendenciáit az azonosulás bonyolultabb elméleteinek bemutatása is ellensúlyozza, amelynek közismert fedőneve „a tekintet”. A feminista teoretikusok Mulvey azon állítását követve, miszerint a filmkód a nők helyzetén, vagy mint szadisztikus-voyeurisztikus tárgyon vagy mint fetiszizált szkopofilán alapszik, a „férfi tekintetet” gyakran akaratlanul is Foucault *Felügyelet és büntetés* c. könyve panoptikus tekintetével játszották össze. Ennek szerencsétlen következménye egy új elméletnek, a mindenható férfinézői alanynak a kitalálása lett: egyikük sem érte tetten a kasztráció abjekt dialektikáját és az uralom hiábavalóan kompenzáló gyakorlatát, csak a „tekintet” hajtotta végre küldetését. Ezért működik a monolitikus férfitekintet, a fetiszizálás: a férfiuralom „természetes” lehet, és a női testet pszichikailag, társadalmilag és politikailag elfojthatja. Joan Copjec összefoglalása szerint sok feminista filmelméletben az egymást kölcsönösen megalkotó viszonyok a tekintet, a tárgy és az apparátus között vetődnek fel, amely a Foucault-hoz illesztett Lacan félreolvasásának hajlamából következik, és így félreértik azt a felismerést és azt az alapvető meghatározhatatlanságot, amely Lacan számára a szubjektumot alkotja, ehelyett ők a „törvényszéki determinizmus” elméleti irányzatosságával egyetemben visszacsempészik a szilárd ént (Copjec, 1989 és ld. Kipnis 1983, 8-11). Más szerzők számára azonban, akik a pornográfia megközelítésének eszközeként alkalmazták Foucault művét, mint a neves Linda Williams (1989), magával a pornográfiával együttjáró ellentmondások – az igazság utáni kutatás során az ábrázolhatatlant, nevezetesen a női szexuális élvezetet műfajként alkották meg – aláaknázzák a viselkedésformák és a magatartások stabilitását.

Legújabbban a gay és queer tanulmányok akadémikus környezetbe való felemelkedése, valamint a pornográfiának az AIDS-felvilágosítás terén való felhasználása más kérdéseket – és más nemiséget – is egyenlő mértékben beemelt, megkérdőjelezve a feministáknak a diszkurzusban való pornóellenes monopóliumát is. Mint az aktivista-teoretikus Cindy Patton írja, „[a] pornó speciális nyelve abban az erőfeszítésben is kiaknázzható, hogy helyreállítsuk a szex nyelvét, majd megértsük a helyreállított szexualitást, amely rezisztens mind a HIV-vírust potenciálisan terjesztő cselekedetekkel, mind pedig a némaság ártalmas következményeivel szemben, tehát a homoszexualitást érintő retorikával.” (1991, 378).

Ezek a kérdések azonban nem merítik ki a témát, ezért a pornográfia tudományos kutatása számára szeretnék egy másik fontos területet és egy másik támpontot ajánlani, miszerint a pornográfia változatlanul politikai kérdés. Ez pedig a pornográfiának a kulturális hierarchia legeslegalsó lépcsőfokán betöltött szerepével kapcsolatos. Nehezen vitatható, hogy az akadémiát az arnoldi kulturális összefüggések csak kismértékben rendszerezik, amelyben a „kultúra” központi fogalma az emelkedettséget és az előkelőséget, azaz a „felsőfokú tanulmányokat” jelenti. A kultúra „alacsonyabb” változatainak tanulmányozása – még a filmes és a televíziós kutatási formák esetén is itt alakítva meg az akadémikus diszciplínákat – a humán tudományokban még mindig a *frisson* [borzongás] valamilyen fokát válthatja ki.

A humán tudományokban való elmerülés elengedhetetlenné teszi, hogy azt komolyan vegyük, felleljük bonyolultságát, és bizalmas viszonyt építsünk ki vele. Ebből közvetlenség, és ennél fogva a hozzá való alkalmazkodás következik. Ezzel szemben a társadalomtudományok a dolog természetéből adódóan nyugodtan megtehetik, hogy magukra vállalják a deviancia és az abnormalitás összes változatát – e vizsgálatok tárgyaként az alacsony kultúrát,

a bűnözést, az erőszakot, és a szexet – mivel a társadalomtudományok metodológiája maga után vonja, hogy hozzá való viszonyulásuk meglehetősen eltér kutatásaik szándékaitól. A társadalomtudományokat alacsony témájuk nem veszélyeztetik, mert a „tudomány” státuszára vonatkozó igényük elegendő ellenőrzést és távolságot biztosít számukra.

Végtelenül sok kulturális háborgást hallani, hogy ezzel szemben a humán tudományokat „elértéktelenítik” a populáris kultúráról szóló kutatások, és ezért a „színvonalcsökkenésért” a konzervatív társadalomtudósok a társadalmi szokásokat hibáztatják (ld. pl. Bloom, 1987). A jelenlegi kánonháború mögötti energikusság, – nemcsak a családi életben, hanem a tudományokban is – a „hagyományos értékekhez” való visszatérésre történő felszólítás mind azt a társadalmi következmények körüli iszonyt jelzi, miszerint a kultúra „alacsony” formái felvetik a társadalmi reprodukció szabályos működésének kérdését, ha az alacsony sikeresen beszívárog a „magasabb” helyekre, például az egyetemekre. Elképzelhető, hogy nem alapítván ez a félelem, tekintettel arra, hogy a társadalom, melyben élünk, kétségtelenül hierarchia alapján szerveződik, amely a társadalmi osztályok szempontjából a magastól az alacsonyig halad, illetve, hogy a háború utáni korszakban a magasabb képzés terén a demokratizálás felé tett bármiféle lépés ellenére az egyetemi oktatás még mindig az osztályok reprodukálásának alapvető eszköze, az osztályok közötti alapvető különbségekről és a szegregációról való gondoskodás mechanizmusa. Véleményem szerint ez érvényes a tananyag kérdéseire is, arra a problémára, hogy mit tanítanak és hallgatnak a kampuszokon. Ugyanis ha a társadalom hierarchikusan szerveződik, akkor az is igaz, hogy a kultúra a magastól az alacsony felé haladó eloszlás szerint szintén hierarchikusan szerveződik. Vagyis a kultúra nagyon is osztályokra tagolódik, a kultúra alacsonyabb foka mintegy megegyezik az osztályszerkezet alacsonyabb rétegével. Meg kell jegyezni, ez az állítás nem a nézők összetételével és a fogyasztói kultúrával kapcsolatos – nem azt mondom, hogy a felsőbb osztályok képezik a „magasabb” kulturális formák piacát, míg az alacsonyabb osztályok szigorúan csak az „alacsony” kultúráét –, habár ha figyelembe vesszük, hogy két operajegy ára mostanság a minimálbért kézhez kapó dolgozó egy heti fizetésének árával vetekszik, akkor a magaskultúra bizonyos formái gyaníthatóan kirekesztik magukból az alacsony fizetésű tömegeket.

Persze ez a kijelentés a kultúra szemiotikájára, valamint a „magasabb” oktatási intézményeknek a kultúra „alacsonyabb” formái körüli vizsgálódásának szimbolikus vegyértékére vonatkozik. Ha feltételezzük, hogy a kulturális formák a társadalmi osztályokat képezik le, és vakon hiszünk abban, hogy a pornográfia a társadalom alsó rétegeinek megfelelője, akkor ennek a tudományos életbe való bevezetése a társadalmi osztályokról, értékekről és ezek tudományos túlszabályozottságáról szóló heves vitákat gerjeszt. Ezért nem véletlen, hogy a filmes kutatások az akadémián belüli helyüket azáltal a módszer által nyerték el, hogy az uralkodó erővonalak mentén a kialakult tudományos diszciplínákhoz illeszkedtek: a film „művészetként”, a szerzők sugárzó öntudataként – mégha az ipari termelés valósága ellenzi is a szerzőség modelljét. A tudományterület és tárgyának kutatása közötti kapcsolat bonyolult, az intézményi szerkezetet pedig, ahol ezek a tudományterületek működhetnek és tárgyaikat tanulmányozhatják, anyagi realitások irányítják: befolyásolják az alkalmazásról, az előléptetésről, a kinevezésről, az engedélyezésről és a beruházásról szóló döntése-



ket, valamint azt, tanítható-e és hogyan az egyetemeken a pornográfia – arról már nem is beszélve, hogy a pornográfia egyetemi kutatása változatlanul nemek alapján csoportosít, és kifürkészhetetlen módon bonyolulttá teszi a tantermi szabályozásokat (Kleinhans, 1996).

A kulturális értékek kérdésénél való időzés háttérbe szorít egy másik felvetődő kérdést, nevezetesen azt, hogy a pornográfia tartalma kétségtelenül a szex. Miképpen módosul a kép, ha a filmes kutatások elemzésük tárgyaként közelítik meg? A pornográfia egész egyszerűen csak egy másik filmes műfaj – mint a filmvígjáték, a melodráma és a western – ahová a filmes kutatások a megszokott elemzési eszközöket vihetik át, vagy pedig a pornográfia különleges eset? Mint fentebb jeleztem, a feministák pornóellenes indoklása szerint a pornográfia különleges eset, amelynek hatalma különleges hatást vált ki a nézőben; nem hasonlítható más műfajokhoz, és a pornónézőket hatalmába keríti az ellenállhatatlan vágy, hogy átvigyék a gyakorlatba a képernyőn látottakat, jóllehet senki sem gondolna arra, hogy a musicalek nézői egyszer csak, feltartóztathatatlan módon táncra perdülnek. Így ezen feministák szemében nincs különbség reprezentáció és valóság, „realizmus” és dokumentumfilm, kép és „propaganda” között. Számukra a pornográfia reklámhirdetést jelent: mintha az elválárról szóló filmek úgyszólván automatikusan a felbomlott családok mellett tennék le a voksot, vagy mintha az összes háborús film bombázásra bujtogatna.

Meglehet, a reprezentáció és a valóság közötti összemosódás a műfaj valamiféle inherens tulajdonsága, mivel a pornográfiában, vagy legalábbis a hard-core pornográfiában – amelyben a nemi aktus, a behatolás valójában is *megtörténik* – az aktus *valós*. Azt mondhatnánk, hogy a film rögtön elcsúsztatja – áthágja – a műfaji határokat, hirtelen dokumentumfilmmé válik. A pornográf *frisson* [borzongás] a film közvetlen erejéből fakad: szemtanúi vagyunk, amint a színészek átlépik a játék és az „élet” közötti határvonalat, amely az azonosulást és a nézői élvezetet bonyolultabbá teszi. Kiesünk a néző szerepéből és a tanúvá válunk. Persze bonyolult kérdés, milyen mértékben is vagyunk az aktus szemtanúi, és a nemi szerepek hordozói sokféle értelmezést és érzelmi hatást kiválthatnak, nemcsak az élvezet, hanem a kihágás, az elérhetetlen vágyakozás, a szomorúság, az optimizmus, a vereség élményét is, és mindenekelőtt a szerelem és a beteljesülés utáni sóvárgást. Ha a nemiség többféle jelentéssel bírhat – és ez a rövid lista természetesen nem meríti ki a lehetőségeket, amely annyiféle lehet, ahány ember létezik – akkor a pornográfia is végtelen tartalmakat és témákat nyit meg.

Akár élvezetesnek akár mélységesen visszatetszőnek tűnik a pornografikus élmény, mindenesetre tükröt tart a kultúra elé, az áthágás stratégiai cselekedetén keresztül annak kereteit képezi le. A pornográfia minden viselkedési minta és előírás bevett szabályai megsértésének szolgálatában áll, és ezek a konvenciók mélységesen kapcsolódnak a társadalmi rend fenntartásához és hozzánk, a társadalom alattvalóihoz (ld. Kipnis, 1996). Kézzelfoghatóak a kultúra, a magatartási szabályok és a lélek mélystruktúrája közötti kapcsolatok, amelyek a pornográfia megtekintése előtt már teljesen átjárnak bennünket, nézőket, akár élvezettel vagy undorral, akár intellektuálisan vagy ösztönösen szemléljük is azt. A kialakult heves viták a pornográfia vonzerejének és műfajt alkotásának tanúsítványai: a vitákból le-szűrhetők, hogy kultúránk és önmegalkotásunk központi jelentőségű kérdései a nemiség nyelvezetében megismétlődnek. A hiedelmekkel ellentétben úgy vélném, a pornográfia a

társadalomról való széleskörű ismeretünket magában foglalja, és ez volt e tanulmány megszületésének a másik oka.

Most pedig lássunk hozzá a házimunkánkhoz.

Fellmann Barbara Rozália fordítása

A fordítás alapjául szolgáló mű:

Laura Kipnis: *Pornography*. In: John Hill-Pamela Church Gibson (eds.): *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford, Oxford University Press, 2000. pp. 151-155.

Bibliográfia

- Bloom Allan (1987), *The Closing of the American Mind* (New York: Simon & Schuster).
- Church Gibson, Pamela és Roma Gibson (eds.) (1993), *Dirty looks: Women, Pornography, Power* (London: British Film Institute).
- Clover, Carol (1992), *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton: Princeton University Press).
- Copjec, Joan (1989), „The Orthopsichic Subject”, *October* (Summer), 53-71.
- Donnerstein, Edward és Daniel Linz (1986), „Mass Media, Sexual Violence and Male Viewers: Current Theory and Research”, *American Behavioral Scientist* 29 (May-June), 601-18.
- Dworkin, Andrea (1981), *Pornography: Men Possessing Women* (New York: Perigee).
- Uő. (1987), *Intercourse* (New York: Free Press).
- Freud, Sigmund (1965), „Femininity”, In: *New Introductory Lectures on Psychoanalysis* (New York: Norton). [Magyarul: Sigmund Freud: „A nőiség”, Ford. Lengyel József, In: *Újabb előadások a lélekelemzésről*, (Sorozatszerk. Erős Ferenc), Filum, Bp., 1999. 126-151.]
- Gubar, Susan és Joan Hoff (eds.) (1989), *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography* (Bloomington: Indiana University Press).
- Kipnis, Laura (1993), *Ecstasy Unlimited: On Sex, Capital, Gender and Aesthetics* (Minneapolis: Minnesota University Press).
- Uő. (1999), *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy* (Durham, North Carolina: Duke University Press).
- Kleinhans, Chuck (1996), „Some Pragmatics in Teaching Sexual Images”, *Jump Cut*, 40, Special Section: Teaching Sexual Images, 119-22.
- MacKinnon, Catharine (1993), *Only Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).



- Mulvey, Laura (1975), „Visual Pleasure and Narrativa Cinema”, *Screen*, 16/3: 6-18.
[Magyarul: Laura Mulvey: „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, Ford. Juhász Vera, *Metropolis* 2000/4, 12-23.]
- Patton, Cindy (1991), „Visualizing Safe Sex: When Pedagogy and Pornography Collide”, In. Diana Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (New York: Routledge).
- Rodowick, D. N. (1982), „The Difficulty of Difference”, *Wide Angle*, 5/1: 4-15.
- Stern, Lesley (1982), „The Body as Evidence”, *Screen*, 23/5: 38-60.
- Studlar, Gaylyn (1985), „Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema”, In. Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods* (Berkeley: California University Press).
- William, Linda (1989), *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible* (Berkeley: California University Press).

Laura Kipnis feminista filmtéoretikus, független videóművész, az Evanston-i Northwestern University tanára. Művei: *Ecstasy Unlimited: On Sex, Capital, Gender and Aesthetics* (1993); *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in Amerika* (1999); *Against Love: A Polemic* (2003).



GARTH CARTWRIGHT

A transzgresszió apóriáján túl: Pier Paolo Pasolini Saloja mint „megemészthetetlen” szöveg

*transzgresszió: egy határ áthágása vagy félretétele; túllépés,
meghaladás; összeütközés a törvénnyel, a törvény megsértése*

*„A Salo oly mértékben lépi át a határokat,
hogy megrögzött szidalmazóimnak új
kifejezések után kell nézniük.”*

A transzgresszív szöveg célja a normatív megkérdőjelezése, kritikája, fölforgatása. A transzgresszív szöveg olyan artikulálási mód keresése, amelyik potenciálisan alááshatja vagy megbonthatja a status quót. Amennyiben pedig sokkolni, botrányt okozni is akar, ezt mindig kimondottan tudatosan teszi. A transzgresszív szöveg soha nem szűnik meg önmagában hordozni saját tudatos szándékait. Ezen öntudatos volta azonban nemcsak saját szándékainak és lehetőségeinek ismeretéről árulkodik, hanem saját határainak kínzó észlelhetőségéről is.

A határ átlépésére vállalkozó szövegnek egyúttal meg kell haladnia a 'sokk' eredeti jelentéskörét. A megbotrányozás érzelmi telítődésének 'egyedi/egyszeri' kiindulópontja az, hogy a textusban rejlő fölforgató potenciált szétporlasztja a repetíció. A transzgresszív szövegnek tehát a szétfeszítés olyan formáját kell meglesnie, amelyik kiállja az idő próbáját, bármiféle engedmény ugyanis elkerülhetetlenül rezorpcióba, objektivizálásba vagy elkényelmesedésbe torkollik. Aligha kétséges, hogy a *Salo avagy Sodoma százhusz napja* (1975) Pasolini kísérlete egy ilyen szöveg megformálására, ez az esszé pedig a transzgresszió 'sikeresség'-ének mértékét veszi górcső alá. Vajon Pasolini (a konzumerizmus elszánt gyűlölként) olyan szélsőséges, szubverzív textust hozott létre, amely a fogyasztással végül saját 'emészthetetlenség'-e folytán szegült szembe?

A *Salo* bármiféle megalkuvás nélkül megfogalmazott vádja a modern világgal és társadalommal szemben az, hogy pusztán instrumentalista, funkcionalista oksági szemlélet hatja át. Ebben a világban nincs helye Pasolini romantikus, idealizált fogalmainak: archaikus, primitív, irracionális. Pasolini számára ezek a szavak a mitizált prehistorikus, preszimbolikus 'szent' reprezentációi, ezért szemben állnak a burzsoá világ történetével és nyelvével. Talán a tőke észelvűségének, a felvilágosodásnak a tagadása fordította Pasolini figyelmét de Sade márkí írásai felé.

De Sade 'extrémizmusa', a racionalitás erőteljes kritikája vitte rá a megerősödő polgárságot, hogy megrágalmazza, démonizálja, végül pedig börtönbe vesse. A *Les 120 Journées de Sodome* a Bastille-ban született meg, s (a koprofág jelenetekhez illően) utolsó passzusai vécépáírra íródtak. De Sade tökéletesen tisztában volt a befejezett szöveg – lényegéből



adódó – botránykeltési potenciáljával, amikor kijelentette: műve 'a kicsapongó képzelet korábban sosem tapasztalt' példája.

De Sade regényének ideje a harmincéves háború, témája pedig négy *nouveau riche* libertinus tizenhat fiatal paraszttal szemben elkövetett perverzióinak részletezése. A 'kicsapongás extravaganciájá'-nak helyszíne a sillingi kastély hermetikusan zárt tere, míg Pasolini újraválasztása egy észak-itáliai villa 1944 környékén. Maga *Salò* ténylegesen Mussolini rövid életű bábköztársaságának központja volt.

Noha a film egyetlen pillanatra sem hagyja figyelmen kívül Sade márki szándékait, Pasolini a regény eseményeinek 'közelítése' mellett döntött: a fasiszta korszakba helyezi át. Pasolini úgy vélte, a burzsoáz gazdaság és kultúra logikus következménye a fasizmus, hatásai a fasizmusban kulminálnak, és (némi vitát provokálódó) a modern kapitalista, fogyasztói társadalom 'valótlanságá'-val állnak kapcsolatban. A fasiszta diskurzus (bármilyen is adja kontextusát) megújítása minden esetben rengeteg kihívással jár, s Pasolini kísérlete is jókora szitokáradattal találta szembe magát. Roland Barthes például a 'Fasiszta Rendszer' és a 'Fasiszta Tartalom' egybeolvasztását kifogásolta. Az első történelmileg meghatározott, a második viszont – sokkal elmosódottabb lévén – *korszaktól függetlenül képes áramlani*. Vagyis a *Salóban* a fasizmus megjelenítésekor veszedelmesen megosztódik valós és metaforikus. Ez a nézőpont annak lehetőségét vizsgálja, mely szerint Pasolinit egyáltalán nem foglalkoztatta egy történelmileg koherens világ megformálása, amelyik az ő szövegteremtésétől függetlenül létezik, létezhet. Sam Rohdie így fogalmaz: „Pasolini művében nem konstituálódik olyan pont, amelyikből kiindulva megpróbálhatta volna uralni – múlttá, a fikció, esetleg a történelem illuzórikus múltjává minősítve át – az időt és az eseményeket.”

Ebben az értelemben tehát a *Salóban* a fasizmus a történelmen kívül jelenik meg, bezáródik a nietzschei örök most hermetikus terébe; a maga nyers primátusában fölemelkedő jelen pillanat veszi át a hatalmat – a múlt és a jövő érvényüket veszti, fogalmi köreikkel egyetemben. Ebből következően a fasizmus felemelkedéséhez hozzájáruló társadalmi-gazdasági tényezők föltárása a *Salóban* nem látszólagosság, színlelés. Ellentétben más filmekkel, ahol a fasizmus a vizsgálódás tárgyának kiindulópontja, a fenti megfontolásoktól való tartózkodás a koncepció összeomlásához vezet, például egyfajta *szexuálpatológiába* fordul át. Visconti *Elátkozottak* (1969) című filmjének hosszú kések éjszakája jelenetére gondolok, ahol az SA tisztjeinek transzvesztitizmusa, sugallt homoszexualitása képviseli a náci szemében mindazt a dekadenciát, ami a Párt jólétét veszélyezteti, ezért kiirtandó. Mindeközben azonban Visconti azt próbálja sugallni, hogy ez a dekadencia maga a fasiszta ideológiába beágyazódott kór nyílt manifesztációja. Az *Éjszakai portás* (1973), Liliana Cavanin mozija pedig, úgy tűnik, azzal a veszélyes, félrevezető gondolattal játszik el, miszerint a fasizmus *lényegéből fakadóan érzi*. Az egykori SS tiszt és a koncentrációs tábor túlélő nő szadoerotikus *elmejátékainak* ecsetelése a náci ikonográfia fetisizálásával keveredve igencsak nyitottá teszi a szöveget a támadó – *vaskosan szenzációhajhász* – kijelentésekkel szemben.

Leggyakrabban ugyanezek a vádak jöttek elő a *Saló* esetében is, alapjuk pedig az a vélekedés, miszerint Pasolini képtelennek bizonyult a botrányos természetű téma átemelésére egy másik régióba, s végül az elkészítés célja, a szenzációhajhász megfojtja a koncepciót. Ám a *Saló* többszöri megtekintése után elegendő bizonyíték hozható föl a fenti kritikával

szemben, sőt kiderül, hogy Pasolini sokat rágódott azon, miképpen kerülheti el a csapdát. Számos formai megoldás árulkodik stratégiájáról (a folytonosságot megszakító vágás, intertextualitás, matematikai precizitással megkomponált csoportképek), amelyek célja a *látvány denaturálása*, úgymond az illúzió ellehetetlenítése – mód nyílik a szemlélő számára a távolságtartáshoz. A *Salo* fasiszta libertinusai a szado-eroticizmus legszélsőségesebb verzióiba merülnek bele, ám tetteik önmagukban a lehető legmesszebbre kerülnek az erotikustól.

Pasolini formális taktikája talán kizárja a gonosz *romantikussá* tételének vagy a fasiszmus 'érzéki' területre utalhatóságának lehetőségét, viszont ez utóbbi csak az esztétizáció útján történhet meg. Az esztétika felé fordulás: a művészet privilegizálása a 'valós'-sal szemben, ez Pasolini rendszerében kimondottan politikai gesztus. Egy idealizált poétika megőrzésének eszköze, szemben a burzsoá társadalom funkcionalizmusával, racionalizmusával. A *Salo* fasisztái – számos tekintetben – groteszk képződmények, határozottan Mások, miközben, átesztétizáltságuk okán, valami perverz elragadtatás tárgyai. Walter Benjamin szerint az esztétika privilegizációja, az öncélú művészet doktrínája, rendkívül veszélyes fogalomrendszer, amennyiben hozzásegítette a fasisztákat a 'politika esztétizálásá'-hoz. Ez a művészet-felfogás „számos túlhaladott gondolat”-ot hordozott magában, „mint kreativitás, génusz, örök érték vagy misztérium – ellenőrizetlen (és mára csaknem ellenőrizhetetlen) alkalmazásuk a fasiszta értelemben vett adatfeldolgozáshoz vezetnének”.

A film mesterséges vagy szándékolt odafigyelése saját megkonstruáltságára: ide kötődik Pasolini esztétikája. A szövegbe számos idézet, allúzió ivódott bele: alapját eleve egy regény adja, szerzője pedig jó pár gondolkodó (köztük Barthes) mondatain keresztül idéződik meg a film elején. Bizonyos tematikus szellemi impulzusok köré szerveződik a *Salo*, amelyek a regényben még 'szenvédelék' vagy 'perverziók', ám a filmben (Dante előcítálásával) infernális körökké alakulnak. A korábban már taglalt implicit viszonyt fasiszmus és dekadencia között Pasolini a szimbolista, hermetista, irracionalista iskolákhoz tartozó szerzők (Baudelaire, Pound, Proust és Nietzsche) idézeteivel emeli be a filmbe. A 'kultúra excesszusa' a furfang, a találmányosság fogalmaiba lehel új életet, és abba az érzetbe, mely szerint „a *Salo* célja olyan hitbe ringatni, hogy ne higgyék róla, a valóság illúziója, s miközben a fikció megszenvedi a koherencia gyengülését, művészi, intellektuális szempontból egyre koherensebbé válik” (Rohdie). Pasolini fasiszta libertinusai rendszeresen a fenti költőket, írókat idézik, de ez a bőbeszédűség csalás; kontextusát vesztett, jelentéseitől megfosztott szózuhatag. Ezek az idézetek valamiféle hanggal ruházzák föl a libertinusokat, ám beszédük modoros, abszurd, a belső logikától elidegenített. Mivel mondataik nem lehetnek értelmesek, többnyire nonszenszek, viszont megvilágítják Pasolini nézetét a burzsoáziáról, mint nyilvánvalóan Másikról:

„Pasolini művészetében a burzsoázia valótlannak tűnik. Nem fogalmazta meg vagy reprezentálta őket. Szó szerint kimondhatatlannak bizonyultak számára. Amikor rájuk gondolt, szóbulímiát kapott, fizikai változáson esett át. Föl akarta öklendezni a burzsoáziát, ki akarta zárni a maga rendszeréből. Egyfajta módszer, hogy kigyógyuljon az ő korruptségukból.” (Sam Rohdie)

A helyzet iróniáját az adta, hogy Pasolini maga is a polgárság tagjának 'született és neveltetett', s nincs az az öntisztulás, amitől megváltoznának a tények.



A *Saló* nyilvánvaló ravaszsága a színészi alakításokra is áttérjed, amennyiben a villa tökéletesen zárt világa performansz-térre módosul. A libertinusok alkalmazásában álló mesélők sminkelnek, fölöltik jelmezeiket, majd saját szexuális kizsákmányolásuk botrányos meséinek elbeszélésébe fognak. Foglyul ejtett közönségüket minden esetben az aritmetikai szimmetrikusság precíz tablójaként rendezik el de Sade számmániájának visszatükröződéséül. Performanszaik a mánia, bélsár és vér lefelé szűkülő kürtőinek megelőlegezései.

A film alászállását a feneketlen mélységbe a kasztráció, szemkivájás, skalpolás és koprofágia aktusai jelzik. A kegyetlenség litániái szinte semlegesítik Pasolini eltávolítási stratégiáját, s olyan traumát okoznak a néző számára, ami a *Saló* nézését szó szerint elviselhetlenné teszi. Pasolini libertinusai szisztematikusan alázzák, kínozzák és becsutellenítik meg fiatal áldozataikat. Az elkövetett atrocitások egy racionalizációra törekvő logika következményei, ami a szenvedély fölmérését, kodifikálását és rendszabályozását kutatja, illetve a káosz fölé helyezi a rendet. A határokat átlépő perverzitás világában vagyunk, ám ez az excesszus a *Salóban* örömtelen, mechanikus, nem hordoz magában semmiféle felszabadító, ünnepélyes tartalmat. A parasztifjak testét bemocskolják, beléjük hatolnak: az objektivizálás, közhasználat helyeivé lesznek. A film Pasolini sajátos rémálmanak megtestesülése, amelyben 'a nemiség halála' tematizálódik; Thanatosz győzelme Erősz fölött.

A szexualitás elveszti spontaneitását, felszabadító, felhatalmazó potenciálja kiszorul; a szex immáron vákuumban létező cselekvés. Különösen igaz ez a szodómia esetében, ami a legforradalmibb nemi aktus, ugyanis nem játszik szerepet a teremtetési folyamatban, csupán (Pasolini szerint) egy másik zsákutca: „a szodómia a legtipikusabb nemi aktus, mert a leghasznátalanabb. Ez foglalja össze legjobban az aktus repetitív jellegét, precízen, mivel ez a legmechanikusabb.”

A négy libertinus (a herceg, a püspök, a bíró és a bankár) az Atyai Törvény képviselője: tovább örökölték a nyelv szimbolikus szerepét, miközben a történelem burzsoá világának részesei. A libertinusok perverzitásának oka a ráció túlbuzgálása, ami a szabályok és az ügyrend kénytelen elvárásában manifesztálódik. Az Atyai Törvény behódolást követel, de a *Salóban* még ez sem elegendő: a gyermekek jussa a szenvedés. A libertinusok kijelentésétől, amely szerint a burzsoázia lelkiismeret-furdalás nélkül mérsárolja le utódjait (számos fogoly fasiszta neveltetés), Pound 99. cantójának rögzítéséig (a gyermeki esdekléseivel), a *Saló* „a nyomorult, elutasított gyermekek és a megvető tekintetű, gyűlölt apák világa” (Rohdie).

A tizenhat fiatal, akiket elsősorban a helyi paraszti közösségekből fogdostak össze, túlnyomó részt megadónak, szolgálatkésznek mutatkozik. Legyen szó szodómiáról vagy incestusról, koprofág utolsó vacsoráról, a gyermekek megfáradt, rezignált arccal tűrik sorukat. Az egyetlen lázadó, spontán szerelmeskedés halálba torkollik, árulások, bűnös összejátszások katalizátorává válik. Az egyik fogoly kommunista módra szalutál, mielőtt megölik, ám ez az egyetlen szolidáris gesztus a fiatalok részéről. Inkább egymás ellen fordulnak, s jó néhány egyszervolt áldozat követi az árulás mintáját, lesz az erőszaktevők cinkosává. *Saló* gyermekein ott virít a korrumpálódás bélyege: a dekadens javakorabeliek visszavonhatatlanul bűvkörükbe vonják az ártatlan ifjúságot.

Pasolini rémálma a végsőig hajtott polgári racionalitásról éppen kíméletlen

nyomkövetése miatt fordul át irracionálisba. Pasolini számára ez a mániákus racionalizmus sűrítette egyetlen kifejezésbe a modern társadalom valótlanágát. Pasolini megkísérli lemezteleníteni az eszközt, illetve „föltárni a modern konzumerizmus és hedonizmus elnyomó, elenbertelenítő természetét” (Naomi Greene). Pasolini a fogyasztói társadalom iránt kifejezett utálata ismeretében a *Salo* koprofág jelenete a fogyasztóiség illő metaforájaként lép működésbe. Sőt, a fekália evéséhez társuló undorodás, öklendezés megjósolható gesztusai fejezik ki leginkább a textus fő célját: valahogy ellenállni a fogyasztásnak, esetleg emészthetetlennek bizonyulni.

A *Salóban* rejlő – nézőt megsebző, traumatizáló – potenciál koránt sem szűkíthető az atrocitások elviselhetetlenségig fokozott reprezentációjára; Pasolini nem hajlandó, vagy nem tudja kifejezni reprezentációja motívumait és leágazásait. Valóban, hogyan lehetséges megmagyarázni az irracionális eme formáját? A film egyaránt elszántan utasítja el az éppen kapóra jövő morális konklúzió vagy a katarzis lehetőségét: sehol egy előre mutató pillanatot ebben a szövegben, amit Deleuze a „halál teorémájá”-nak nevezett el. Pasolini tudta, filmje előreláthatólag értetlenségbe, hitetlenkedésbe, netán pusztán fizikai undorba fog torkollni, ám kétségbeesett szembenállása a modern fogyasztói társadalom valótlanágával elkerülhetetlenné tette számára ezen kockázatok vállalását: „Eddig még sosem látott módon teremtsen a művész, védjen meg a kritikus és támogasson a közönség olyan extrém alkotásokat, amelyek még a legnyitottabb elmék számára is elfogadhatatlanoknak számítanak”. Hogy a fegyverbe hívó harsona hangja kevesekhez jutott el, talán nem meglepő, Pasolini fölhívásának kudarcá azonban nem homályosíthatja el a tényt: a *Salo* azon ritka szövegek egyike, amelyek kizökkentő ereje még csak meg sem kopott. A transzgresszív szöveg egyik mintapéldájával állunk szemben, a kommodifikációt a maga extremitásában elutasítani képes filmmel, amelyik a fölismerhető határokon olyannyira túl létezik, hogy soha sem fog készséget mutatni a könnyű befogadásra.

Domokos Tamás fordítása

F o l y ó i r a t u n k
új internetes elérhetősége:
w w w . f o l . h u

fosszília

IRODALOM, MŰVÉSZET, BÖLCSELET

V. évfolyam 3. szám

Szerkesztik

BORDÁS SÁNDOR, DOMOKOS TAMÁS,
ORCSIK ROLAND

Konzultáns

ÖTVÖS PÉTER

Korrektor

PAP BALÁZS

Lapterv

TÓTH PÉTER

Lapalapítók

DOMOKOS TAMÁS ÉS JANCÁS CSABA

E számunkat

MOLNÁR EDVÁRD, PÉCSKÓI IRINGÓ ÉS TÓTH BALÁZS ZOLTÁN
fotóivalval illusztráltuk

Megjelenik negyedévente

Kiadja a

POMPEJI Alapítvány

Felelős kiadó: Odorics Ferenc

Szerkesztőség címe: 6722 Szeged, Egyetem utca 2.

Telefon/Fax: (62) 544-387

Drótposta: fosszilia@freemail.hu

Honlap: fol.hu

Támogatók

Nemzeti Kulturális Alapprogram

Szegedért Alapítvány

Molnár Edvárd

TAMÁS ZOLTÁN

✦ Goodwill Pharma D.o.o

Külön köszönet

ORCSIK EMESE

önzetlen anyagi támogatásáért

A folyóirat kapható

BUDAPESTEN: Írók Boltja;

DEBRECENBEN: Sziget Könyvesbolt;

SZEGEDEN: Sík Sándor Könyvesbolt, Bálint Sándor Könyvesbolt,

SZTE BTK, Petőfi S. sgt.-i könyvtár

és megrendelhető a szerkesztőség címén.

Nyomda: E-Press Nyomda Kft.

ISSN 1586-0116



